

IL.
DIMA

ARTA

POPULARĂ ȘI

RELATIILE EI

EDITURA MINERVA

29



ARTA POPULARĂ ȘI RELAȚIILE EI

PREZENTARE

Adunăm în volumul de față o serie de studii privind arta populară, unele elaborate mai demult, în cea mai mare parte epuizate astăzi — către care se îndreaptă încă interesul cititorilor și cercetătorilor de specialitate. Cu toată impresia varietății pe care o produc la prima vedere, ele se cristalizează totuși limpede în jurul unei singure axe, preocupate fiind de fenomenologia artei populare și de relațiile ei cu celelalte tipuri psihologice și sociale ale artei, cu „arta primitivă”, cu cea „infantilă”, mai cu seamă cu „arta cultă” și cu formele ei multiple. Sînt cuprinse aci cercetări care aparțin disciplinei ce a fost numită mai demult „știința generală a artei” („allgemeine Kunstwissenschaft”), spre deosebire de estetica propriu-zisă cu care totuși studiile integrate aci au numeroase atingeri — și altele care se situează în matca istoriei literare, dar tot pe bazele artei populare, de data aceasta a artei cuvîntului.

În cel dintîi grupaj, am așezat două cercetări de dimensiuni mai ample sub titlurile „Conceptul de artă populară” și „Aspecte ale artei populare sătești” care utilizînd un abundent material etnografic și folcloric, depășesc însă obiectivele speciale ale acestor discipline, spre problematica generală a artei considerată în contextul tipurilor analoge mai sus enumerate. Arta populară e privită aci fenomenologic, apoi psihologic și sociologic în procesul ei de creație și, în sfîrșit, de asemenea psihologic și sociologic, ca expresie a circulației ei sociale. Scopul cercetării constă în caracterizarea specifică a artei populare în raport cu celelalte tipuri ale artei, reliefîndu-se, îndeosebi, stringentele ei relații cu viața reală a păturilor populare. Și tocmai această din urmă trăsătură ne-a în-

demnat — în cel de-al doilea studiu — s-o considerăm nu numai teoretic și speculativ, ci și în cadrul legăturilor ei concrete cu una din comunitățile ce a creat-o. A trebuit, de aceea, să folosim metoda cercetării monografice pe teren, urmărind, prin aplicarea acesteia, desfășurarea fenomenului artistic popular „pe viu”, integrat organic în fluxul continuu al vieții colective a satului. Deși elaborate cu decenii în urmă, studiile inserate aci își mențin o actualitate ce ne pare evidentă.

Cel de al doilea grupaj, părăsind domeniul științei generale a artei cât și pe cel contingent al esteticii, se situează — după cum am amintit — pe tărîmul istoriei literare în măsura în care obiectul ei, literatura, se reazemă pe arta populară a cîmîntului. După ce am descris anterior procesul de circulație al artei populare către cea cultă și invers, referindu-ne la mai toate modalitățile artei (la cele plastice, muzicale, poetice etc.), ne limităm acum numai la literatură și îndreptăm proiectorul studiului către aspectul special al înrîuririi valorilor etnografice și folclorice asupra literaturii culte în cîteva din momentele ei caracteristice. Am ales, de aceea, de data aceasta, din studiile noastre mai recente, o cercetare cu privire la perioada pașoptistă atît de tipică pentru interesul ce l-a arătat literaturii populare în epoca de primă afirmare a originalității naționale. Alecu Russo, pe care-l considerăm cronologic ca pe cel dintîi exponent al acestei mișcări, e înfățișat în studiul *Preocupările de teorie literară ale lui Al. Russo și bazele lor populare nu numai ca admirator și propagator al poeziei populare, ci și ca teoretician al valorificării artistice a acesteia, poezii fiind prețuiți de scriitor ca „păzitori și lățitori ai izvoadelor obștești”*. În următorul studiu dedicat Temeiului folcloric al povestirii lui I. Creangă : Dănilă Prepeleac, ne-am referit la perioada marilor clasici, oprindu-ne, cum era și firesc, la scriitorul tipic în ce privește prelungirea în literatura cultă a procedeeleor creației populare. Se alătură apoi o cercetare mai amplă sub titlul *Zăcămintele folclorice în poezia noastră dintre cele două războaie în care se demonstrează că și în această recentă perioadă, fundamentul popular n-a lipsit și că poezii cei mai expresivi ai timpului, de la I. Pillat, V. Voiculescu și pînă la Lucian Blaga și I. Barbu, n-au ezitat să folosească materialele și chiar sugestiile artistice ale literaturii populare. În trei momente ale istoriei noastre literare,*

și anume în cele mai caracteristice ale dezvoltării acesteia, strînsele relații dintre arta populară și cea cultă a cuvîntului s-au afirmat cu puterea unei tradiții creatoare continue, cristalizînd — de fapt și în mod esențial — structura clasicismului național.

În sfîrșit, ultimele două studii ale grupajului pe care-l prezentăm, se înfățișează ca lucrări de sinteză, redactate mai recent și care-și propun, cel dintîi — Social, național și universal în literatura română — să urmărească aplicativ istoric-cultural și literar raporturile dintre cele trei concepte, cel de al doilea — Specificul național al literaturii române — să aducă unele contribuții la vechea și mereu actuala problemă a diferențierii, în context european, a literaturii noastre.

E, desigur, superfluu să subliniem încă o dată însemnătatea preocupărilor de acest fel pentru momentul cultural și literar contemporan, intern și extern, deopotrivă.

Elaborate, unele din aceste cercetări, în perioada dintre cele două războaie, ele înregistrează — în mod firesc — stadiul de atunci al investigației în ce privește, în primul rînd, bibliografia, dar — apreciînd obiectiv — liniile mari ale problemelor speciale și soluțiile lor nu s-au deplasat sau învechit. Dimpotrivă chiar: citarea și revenirea la unele din aceste lucrări s-a produs, de mai multe ori, în ultima vreme.

Firește, evoluția și mai ales revoluția metodologică și de concepție operînd și în istoriografia noastră literară de după Eliberare, a trebuit să determine o seamă de modificări și revizuirii a unora dintre interpretări, pe care le-am realizat cu deplină convingere, la locurile unde acestea s-au ivit.

Cu aceste observații, ne îngăduim să credem că cercetările de față și-au păstrat utilitatea lor eficientă atît în ce privește rezultatele considerate în parte, cît și sensul lor general, programatic.

Al. D.

I

CONCEPTUL DE ARTĂ POPULARĂ

OBIECTUL, DIFICULTĂȚILE ȘI METODA CERCETĂRII

Obiectul studiului de față îl constituie încercarea de a defini, printr-o cercetare științifică fundamentală, conceptul de artă populară.

Utilitatea unei astfel de întreprinderi nu va scăpa desigur nici teoreticianului fie el estetician, istoric al artei sau etnograf, nici — dimpotrivă — agentului acțiunii culturale sau artistice, dornic de a înrîuri prin activitatea lui viața și evoluția artei populare, de a o menține sau promova, de a o transforma eventual într-un izvor de înnoire, chiar, a artei culte. O fixare a conceptului interesează deopotrivă atât pe unul cât și pe celălalt, și ea a fost, de aceea, de mai multe ori încercată fără ca cercetătorii să fi izbutit pînă astăzi să realizeze un acord.

Necesitatea unei astfel de limpeziri a apărut în vălmășagul romantismului chiar, curentul ce a prilejuit — în gradul cel mai viu — prima preocupare generoasă cu valorile artistice ale poporului. Noua mișcare era însuflețită însă de un entuziasm atât de nelimitat, încît se caracteriza printr-o relativ generală absență a unui spirit critic mai sever care să pătrundă și să statornicească valorile obiective ale poeziei populare — singurul domeniu al artei populare care interesa în acea vreme — și mai înainte de toate, să-i definească limpede conceptul.

Spre deosebire de contemporanul său Herder, care este adevăratul precursor al descoperirii poeziei populare și creatorul atmosferei de neîțarmurită admirație în jurul ei fără a-i preciza totuși unitar și consecvent esența, Goethe a fost — și în acest domeniu — spiritul care a simțit cel dintîi nevoia unei lămuriri prealabile a conceptului. «Se întrebuintează atât de

des expresia „cîntece populare“ fără a se ști totdeauna destul de precis ce să înțelegem prin ea¹, scria el în 1823. Părerile care s-au exprimat în vremea sa și ulterior asupra esenței artei și cîntecului popular, departe de a se grupa unitar și logic, au cunoscut dimpotrivă, o varietate și adesea o opoziție atât de evidentă, încît nevoia limpezirii conceptului a putut să reapară peste un veac cu aceeași intensitate aproape. Un cercetător ca Paul Levy, care ne-a dăruit o foarte conștiințioasă *Istorie a conceptului de cîntec popular*, observa astfel — la începutul studiului său — că părerea lui Goethe din 1823 era tot atât de actuală și la 1911, dată la care cel dintîi își publica lucrarea sa. Să adăugăm de îndată că aceeași necesitate de a limpezi problema esențială a artei populare preocupă cu aceeași grijă și pe cercetătorul contemporan care, lărgindu-și cîmpul investigațiilor sale prin anexarea și a domeniului celorlalte arte, și-a creat noi dificultăți.

Conceptul de artă populară face parte din seria acelor numeroase concepte a căror necurmată circulație, departe de a aduce o contribuție la fixarea conținutului și sferei lor, a prilejuit — dimpotrivă — confuziuni din cele mai frecvente. Expresia lui verbală însăși a provocat prima cauză a dificultăților.

«Cîntecul popular», formulă creată de romantism și care a dus apoi la expresii analoge precum «poezia populară», «plastica populară», «arta populară», pare a închiide de la început o contradicție între cei doi termeni ai ei. Cîntecul, poezia, arta plastică au apărut, într-adevăr, totdeauna, ca opere ale unor personalități bine delimitate, de toată lumea cunoscute și prețuite. Lucrările lor au oferit contemplatorilor artei prilejul de a-și arăta admirația pentru măiestria creatorului individual. A socoti că astfel de «opere» pot fi atribuite și unei colectivități, iată o încercare care a părut îndrăzneată. Un ecou al acestei păreri a răsunat, și la noi, în cunoscutul discurs de recepție al lui Duiliu Zamfirescu, în care expresia «poezie populară» e calificată ca un «non-sens», poezia neputînd fi decît o operă individuală. Duiliu Zamfirescu s-a și străduit să arate că, pe măsură ce se depărtează de centrul

¹ Citatul în P. Levy: *Geschichte des Begriffes Volkslied*, Berlin, 1911.

creației individuale, poezia populară își pierde tot mai mult valoarea ei estetică, sfârșind prin a nu mai merita de loc numele de «poezie». Dar expresia verbală a conceptului prilejuiește și alte multe dificultăți. Formula «artă populară» poate acoperi deodată sensuri foarte diferite.

«Arta populară» înseamnă astfel uneori numai o artă care a reușit să pătrundă în straturile largi ale unei populații și să fie de toată lumea însușită. Conceptul se definește în acest caz exclusiv prin nota circulației. «Arta populară» poate descoperi apoi sensul unei arte create de către popor și să definească deci conceptul prin agentul creator al operei. Aceasta e, de pildă, accepțiunea care a cunoscut glorificarea romantismului. O colectivitate care într-un mod misterios, de nimenea pătruns, avea darul natural ca, fără nici un efort vizibil, să făurească o artă ce întrecea valorile culte chiar, iată minunea celebrată de romantism. Să notăm mai departe că, în cuprinsul acestui sens însuși, se desfac de fapt două accepțiuni. «Artă populară» poate însemna nu numai arta maselor, ci și arta totalității naționale. Hans Tietze, care într-un articol din revista *Die bildende Kunst* (1919), s-a apropiat de arta populară mai mult din punctul de vedere al interesului ce ea prezintă pentru arta cultă, a imaginat o astfel de înțelegere mai înaltă a conceptului de artă populară, «care să cuprindă — scria el — tot ceea ce un popor a produs și produce ca opere individuale sau ca un bun mijlociu nepersonal»¹. Formula «artei populare» se confundă în acest caz cu cea a «artei naționale» și cuprinde în sine și «arta cultă». Nota ei esențială rămâne însă mai departe agentul creator.

Expresia «artă populară» mai poate însemna apoi și artă creată de indivizi culți pentru popor. Sînt astfel foarte cunoscute operele de teatru pentru popor, de cărți pentru aceasta, uneori de muzică populară ș.a. Lucrările de acest fel sînt create cu intenții de propagandă și se deosebesc de operele primei accepțiuni a expresiei în care intra arta ce se răspîndea de la sine, spontan. Nota acestui din urmă concept e deci intențiunea educativă.

¹ Rev. cit., p. 225

Dar nici cu aceasta nu s-au epuizat sensurile formulei. Criteriul valorii pătrunde și el pentru cei care leagă de obicei arta populară de o degradare a artei culte, de o deformare a calității ei estetice. O artă populară e pentru aceștia o artă „inferioară”, dacă se poate întrebuința atributul, specifică gustului periferic al „vulgului”. Nota esențială a conceptului devine de data aceasta inferioritatea estetică.

Încheind cu această trecere în revistă a varietăților de sensuri ale expresiei conceptului, să observăm că ele se mișcă de fapt pe planuri deosebite și că ridică probleme diferite ce trebuiesc considerate și studiate ca atare. Contradicția primordială ce pare a se ascunde în formula «artei populare» punând în opoziție termenul de «artă» cu cel al colectivității și considerînd-o în acest fel, ca o artă inferioară esteticeste, se situează pe un plan estetic, al judecăților de valoare deci, în timp ce definirea artei populare prin nota circulației sau a agentului creator se mișcă pe planul judecăților de constatare și ridică probleme ce sînt mai ales de natură psihologică și sociologică. În sfîrșit «arta populară» caracterizată prin nota intenției educative se desprinde din planul teoretic propriu-zis, care înglobează laolaltă toate celelalte semnificații, și coboară pe cel practic, al acțiunii culturale.

Din examinarea variatelor sensuri ale conceptului, așa cum am întreprins-o mai sus, se desemnează și căile pe care cercetarea noastră are a le urma. Fixîndu-se într-un plan pur teoretic, încercarea noastră de a defini conceptul artei populare tinzînd a-l cuprinde cît mai temeinic și din cît mai multe puncte de vedere posibil, va trebui să ia în considerare atît problema estetică a artei populare, cît și problemele psihologice și sociologice ale creației și circulației ei... Ne aflăm deci, dintru început, în fața a trei mari probleme distincte, care vor da și fireasca diviziune a acestei lucrări, ce-și va propune — în cele trei părți ale ei — o descriere a fenomenului artistic popular, concomitent cu o discutare estetică a lui, o prezentare a problemei creației artistice populare și în sfîrșit, o înfățișare a problemei circulației artei populare. Această diviziune corespunde de altfel perspectivei firești din care poate fi privit un fenomen al spiritului: în el însuși, în procesul ce l-a creat și în eco-ul pe care-l trezește în sufletele celor ce și-l însușesc.

Nu e vorba desigur de o dezbatere amplă și amănunțită a acestor probleme pentru limpezirea lor înseși, ci numai de o considerare esențială a lor, cu scopul de a obține prin relevarea elementelor fundamentale conceptul de artă populară către care năzuim.

Dar e o astfel de încercare în stadiul cercetărilor contemporane posibilă? ¹ Iată o întrebare la care în pragul lucrării noastre va trebui mai întâi a răspunde.

Descoperirea și apoi studiul artei populare nu sînt preocupări de o prea mare vechime. În ce privește poezia și cîntecul popular, dar mai ales poezia, preromantismul și romantismul începînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea au meritul de a fi prilejuit mișcarea folclorică. Între domeniile artei populare, poezia a rămas pînă astăzi sectorul cel mai iubit atît de critica programatică, domnică de a o valorifica pentru poezia cultă, cît și de cercetătorii literari sau etnografi care s-au străduit și se străduiesc să ajungă la o lămurire a problemelor ei. Studiile privind poezia populară sînt de aceea cele mai numeroase și ele ne vor oferi un foarte bogat material întru delimitarea conceptului nostru. Din păcate, nu se poate spune însă același lucru despre celelalte domenii ale artei populare. Descoperirea artei plastice populare a urmat abia peste o sută de ani pe cea a poeziei populare, la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Micul interes cu care aceasta a fost înconjurată se datorește faptului că, în timp ce poezia populară a putut apărea ca o comoară strălucind de originalitate, dădora de valori estetice, capabilă deci de a fructifica poezia cultă, arta plastică avînd un aspect multiform — încrucișare de stiluri culte adesea nearmonizate — lipsită după părerea multor cercetători de orice originalitate chiar, ca una ce copia degradînd modelele artei de sus, prea strîns legată de obiectele utilității, a trebuit să fie vreme îndelungată neglijată. Din aceste motive, făurirea conceptului nostru are a suferi din pricina lipsei unui material îndestulător prin care să-și susțină generalizările indicate de studiile privind poezia populară. Să mai observăm apoi că descoperirea atît a poeziei populare cît și, mai tîrziu, a plasticii populare n-au fost totdeauna însoțite de

¹ Vezi G. Oprescu, *L'art du paysan roumain*, p. 11.

o cercetare științifică a lor. Interesul artistic prin care poezia și plastica populară deveneau domenii de înviorare a poeziei și artei culte, a dominat de multe ori preocuparea științifică. O poezie artificializată pînă la rafinamentul neoclasic al sfîrșitului veacului al XVIII-lea, a dus la elogiul poeziei populare ca una care restabilea valorile naturale ale autenticității. Reacțiunea împotriva impresionismului plastic de la sfîrșitul veacului trecut a făcut, de asemenea, din plastica populară un cîmp de înviorare artistică.

Poezia și arta populară au solicitat apoi interesul unei acțiuni culturale de menținere, promovare și cultivare cu scopul păstrării valorilor naționale specifice. Este evident că nici preocuparea artistică, nici cea culturală n-au putut realiza condițiunile unei cercetări obiective, științifice a artei populare. Abia contribuțiile destul de tîrzii ale studiilor privind arta primitivă, ca și cele mai noi ale etnografiei cercetînd uneori și arta populară, au îndrumat pe o albie științifică preocupările asupra acestui obiect. Să mai observăm însă că, în timp ce arta primitivă ne este destul de bine cunoscută, cea populară, ce se desfășoară sub ochii noștri, cea care trăiește în sînul propriului nostru popor, constituie un domeniu înconjurat de mai multe taine decît cea dintîi. În sfîrșit, etnografia a trecut noua provincie a artei populare sub privirile științei artei, care și-a mărit astfel considerabil obiectul depășind istoria artei culte, ca și pe cea primitivă. Și cercetările acestei noi discipline sînt încă la început, și ele nu ne vor putea oferi, deci, un material îndeustător pentru fixarea conceptului artei populare.

Dacă însă lucrurile stau astfel, este un studiu ce năzuiește să întemeieze conceptul oportun astăzi, o dată ce materialul științific de prelucrat pare insuficient? Răspunsul n-ar putea fi decît negativ și cercetarea noastră prematură, dacă nu ne-am gîndi totuși că un studiu de acest fel își are utilitatea lui în faptul că — în stadiul actual al cercetărilor — e nespus de folositor să încercăm un popas în vălmășagul tezelor și antitezelor ce se încrucișează cu vioiciune în literatura problemei, determinîndu-le critic valoarea și reținînd rezultatele pozitive de pînă acum. Se va putea făuri, în acest chip, un concept al artei populare care să oglindească stadiul con-

temporan al problemei, deschizând în același timp și perspectivele de ansamblu pe care cercetătorii monografici de amănunt au a le verifica și întemeia de fapt.

CONCEPTUL DE ARTĂ POPULARĂ ÎN TRE CONCEPTELE ÎNRUDITE

Propunându-ne a încerca o fixare a conceptului artei populare, e de la sine înțeles că va trebui să urmărim adunarea și sistematizarea tuturor elementelor ce alcătuiesc o definiție. Dacă pentru Sigwart definiția e o «judecată în care se dă numai semnificația unui cuvânt ce desemnează un concept», prin urmare o simplă «explicare a cuvântului» (eine Worterklärung), pentru alți logicieni definiția e o operație mult mai profundă a gândirii. Cuvintele se exprimă sau se traduc, dar nu se definesc, obiectează cu drept cuvânt Lotze, întreprinzând obiectivul definiției către «descrierea metodică» a conținutului cuvântului, a reprezentărilor noastre despre ceea ce desemnează ele. Însușindu-și și justificând logic într-o lucrare a sa¹ această adevărată accepțiune a termenului, H. Rickert distinge în procesul definirii două momente: căutarea adevărului și formularea lui verbală ca instrument de comunicare și altora. Căutarea adevărului spre a realiza o definiție nu înseamnă însă altceva decât determinarea elementelor esențiale ale conținutului conceptului, iar acestea la rându-le nu sînt alta decît o sumă de note pe care conceptul nostru le are — în mod permanent — comune cu alte concepte înrudite, dar și mai ales notele ce-l deosebesc de acestea.

Dorind prin urmare a făuri un concept al artei populare și, însușindu-ne această accepțiune a definiției ca determinare

¹ *Zur Lehre der Definition* 1929.

inv. 113175

a conținutului conceptului, ci nu ca simplă explicare formală a expresiei lui, ne revine mai întâi sarcina de a înfățișa conceptele față de care «arta populară» are a se apropia, dar urmează — în același timp — a se și diferenția. Fixăm cu alte cuvinte termenii esențiali ai problemei însăși sau precizăm și mai mult obiectul acestei cercetări.

Primul concept la care «arta populară» a fost totdeauna raportată a trebuit — în mod natural — să fie «arta cultă». Descoperirea artei populare și anume a speciilor ei poetice s-a făcut de către preromantism și romantism, sub îndemnul unui J. J. Rousseau, de pildă, care dorea «întoarcerea la natură». Poezia populară a fost prin urmare dintru început socotită ca un domeniu opus „poeziei culte“, de a cărei artificialitate — rezultat al unei civilizații mai rafinate — avea s-o salveze. Cu mult înainte de Rousseau însă, istoria conceptului de «cântec popular» înregistrează un citat din *Essais*-urile lui Montaigne (1580), în care se face o deosebire între «poésie parfaite, selon l'art» și «poésie populaire et purement naturelle». Cel care însă creînd termenul de «cântec popular» (Volkslied) l-a opus în modul cel mai categoric „poeziei culte“, încununându-l pe cel dintâi cu toate atributele frumuseții și răpindu-i celui din urmă toate darurile, a fost Herder. Deosebirea o notează el într-o precipitată cascadă de superlative, într-un adevărat iureș admirativ, cu prilejul unor observații în marginea unei traduceri pe care o încercase Denis din Ossian (1773)¹: «Cu cât este poporul mai îndepărtat de gândirea, limba și literatura artistică, științifică, cu atât sînt cîntecele sale mai puțin făcute pentru a fi așternute pe hîrtie și a deveni litere și versuri moarte; de elementul liric, de cel viu și în același timp de ritmul cîntecului, de vioiciunea imaginilor, de unitatea și todeodată de imperativul conținutului, a intuiției simetrice a cuvintelor, a silabelor, ba uneori chiar a sunetelor, de întregul melodiei și de atîtea alte lucruri care aparțin lumii vii, limbii și cîntecului național și dispar cu acestea, de ele și numai de ele depind esența, scopul, toată puterea minunată pe care aceste cîntece o au, farmecul, motivele tradiției eterne și valoarea cîntecului popular».

¹ *Von deutscher Art und Kunst* (Einige fliegende Blätter), ed. Reclam, 1935, p. 153—154

Raportarea artei populare sub forma ei poetică la arta cultă și elogiul fără măsură al primei, au făcut după Herder școală. Romantismul tuturor popoarelor este plin de astfel de citate, care se pot urmări — de altfel — până în zilele noastre. Ne aflăm firește în fața unei opoziții care nu e întemeiată teoretic, științific, ci numai afirmată afectiv, liric și cu tendințe de a înrîuri hotărîtor renașterea poeziei culte.

Faptul s-a petrecut la fel și în ce privește artele plastice. Descoperirea plasticii populare a urmat abia o sută de ani după cea a poeziei populare dintr-un îndemn analog, de a readuce la o nouă viață o plastică înnămolită în forme tradiționale sau ca o reacțiune împotriva impresionismului excesiv, plastica populară aparținînd tipului expresionist al artei. Ne întîmpină deci și aci raportarea artei populare la cea cultă.

Artă cultă constituie, dar, un concept la care arta populară fiind istoricește raportată, va trebui să însemne un termen de comparație și pentru o cercetare teoretică și sistematică, așa cum tinde a fi cea de față.

Relația artă populară-artă cultă n-a fost însă totdeauna în raport de opoziție prin accentuarea originalității și chiar a superiorității celei dintîi față de cea de-a doua, după opiniile de tip romantic. În istoria problemei ne întîlnim — cu cît ne depărtăm de romantism și ne apropiem de epoca noastră — și cu o părere care exprimă exact contrariul, tăgăduind adică artei populare orice originalitate și superioritate față de arta cultă. Adăugăm că această considerare folosește în genere un vast material științific și un aparat raționalist de cercetare, cu totul opus romantismului. Studiind poezia populară germană din punctul de vedere al autorilor ei, John Meier, la sfîrșitul cărții sale *Kunstlieder im Volksmunde* (1906), ne dă o bogată listă a cîntecelor populare de origine cultă, și anume la 336 cîntece populare, autorii culți au fost chiar identificați, la altele 567 nu, dar invențiunea lor cultă nu poate fi pusă la îndoială. Astfel de studii l-au îndemnat pe John Meier, în jurul căruia s-a creat o adevărată școală, să afirme o dată că «poezia populară se hrănește din rămășițele nefolosite ce cad de la mesele celor bogați spiritual»¹, afirmare deseori citată de sprijini-

¹ Op. cit., XIII.

torii acestei păreri. John Meier a încercat incidental, și generalizarea acestei vederi pe celelalte domenii ale artei populare: la port, mobilier etc., unde — spune el — găsim atâtea elemente gotice, ale Renașterii, Bidermayer ș.a.¹. Cu toată gravitatea unei astfel de afirmații, cercetătorul nostru a arătat — în toate studiile sale — că, însușindu-și poeziile culte, poporul nu le copiază pur și simplu, mecanic, ci le modifică după structura sa spirituală. Originalitatea creațiunii rămâne însă — în majoritatea cazurilor — tăgăduită. Simultan cu mai sus citata carte a lui John Meier apare un studiu al lui R. Forrer², care susține aceeași lipsă de originalitate și inferioritate artistică privind — de data aceasta — plastica populară. «Drumul devenirii artei populare — scrie el — este de aceea totdeauna și poate și peste tot același: modele orășenești ajung la sat și sînt aci imitate, mai întîi bine și aproximativ aproape de original, apoi cu timpul mai vulgar și devin tot mai vulgare pe măsură ce modelul pălește și se copiază tot mai des în locul modelului copia nudă.»³.

Cercetătorul însă care pe baza acestei idei a construit un întreg sistem etnografic cu un răsunet hotărîtor în lumea științei este Hans Naumann. Reluînd afirmațiile de mai sus, urmînd printre altele și pe Hoffmann Kraye, autorul propoziției: «Das Volk produziert nicht, es reproduziert», Hans Naumann a generalizat pe toate domeniile etnografiei ideea după care bunul popular — sub orice formă s-ar prezenta — e un produs al claselor culte, însușit de către popor. «Portul poporului, cartea populară, cîntecul popular, teatrul popular, mobila țărănească sînt bunuri culturale coborîte pînă în cele mai mici particularități de sus: ele au devenit populare numai pe încetul, într-un răstimp ce poate fi determinat. Cu alte cuvinte — încheie el — bunul popular se creează în clasele de sus»⁴. Hans Naumann a devenit astfel creatorul foarte discutat al teoriei lui «gesunkenes Kulturgut».

¹ Op. cit., XIV.

² *Von alter und älterer Bauernkunst*, 1906.

³ Op. cit., 2—3.

⁴ *Grundzüge der deutschen Volkskunde*, 1922, p. 5.

Iată dar cum, recunoscînd în arta cultă un important concept la care avem a raporta arta populară, ne găsim dintr-o dată în fața a două opinii contradictorii: originalitatea artei populare este pe rînd afirmată și negată cu aceeași intensitate și cu susținători ce se întîlnesc pînă în zilele noastre. Care este atunci adevăratul raport între cele două concepte? O întrebare la care studiul nostru — în diferitele lui capitole — va încerca a răspunde.

Relația artă populară-artă cultă amenințînd însă a duce la înlăturarea originalității artei populare prin asimilarea ei cu cea cultă, a trezit o reacțiune de salvare a acestei originalități prin raportarea ei la cea primitivă. Venim cu aceasta la cel de-al doilea concept cu care arta populară urmează a fi comparată.

Raportarea artei populare la cea primitivă a popoarelor așa-zise necivilizate e o părere care pentru poezia populară a fost susținută începînd cu Montaigne și pînă la cercetătorii contemporani. Cel dintîi pune alături de un cîntec gasconez cîntece «qu'on nous rapporte des nations qui n'ont cognoissance d'aucune science, ny mesme d'écriture».

Preromantismul și romantismul francez și german — de la J.-J. Rousseau și pînă la Herder — identifică mai departe țărînimea popoarelor civilizate cu societățile primitive, etnografice, citînd laolaltă doine lituane, române spaniole cu cîntece din Peru. Herder, care și-a exprimat despre cîntecele populare opinii diferite și uneori opuse, ne vorbește despre «das wilde Volk», prin care înțelege eronat pe lituanieni și cazaci, dar și pe peruvieni și triburile americane. Aceeași părere va fi susținută și de cercetători din veacul nostru, ca de pildă de Otto Böckel, care în cunoscutul său studiu despre *Psychologie der Volksdichtung* (1906) va atribui cîntecul popular atît popoarelor naturii (Naturvölker), cît și celor europene. Lui Böckel i se părea că la origine nici n-a existat altceva decît poezia populară¹, ceea ce înseamnă încă o dată o răspicată echivalare a ei cu poezia primitivă.

Lucrurile se petrec la fel cu artele plastice. Formula care circulă printre cercetători sună astfel: «Volkskunst ist fortlebende Prähistorie». În citatul sistem al lui Hans Naumann,

¹ Op. cit., 15.

care admite lângă un «gesunkenes Kulturgut» alcătuind marea majoritate a artei populare și un «primitives Gemeinschaftsgut» ca o serie paralelă și necontaminată de prima, ne întâmpină iarăși — cel puțin parțial — o identificare a artei populare cu cea primitivă. Dar și o mai recentă părere de acest fel ne oferă prof. G. H. Luquet, care într-o comunicare prezentată congresului de artă populară ținut în 1928 la Praga socotește arta primitivă ca fiind un gen cu două specii : a) arta copilului și b) arta adulților, care aparține popoarelor celor mai îndepărtate în timp și spațiu și avînd caracterele artei infantile. În tipul artistic al realismului intelectual pe care-l construiește Luquet și ale cărui procedee constau nu în figurarea a ceea ce artistul vede, ci în ceea ce înțelege despre lucruri, arta populară e adăpostită laolaltă cu cea a primitivului, copilului și schizofrenicului. Se ridică atunci și aci întrebarea, care este adevăratul raport între conceptele de artă populară și artă primitivă, este identificarea lor legitimă, și dacă da, în ce măsură ? Va fi, de asemeni, preocuparea capitolelor următoare să încerce a lumina și această problemă.

Din concepția mai sus înfățișată a lui Luquet, s-a putut vedea că s-a produs și o raportare a artei populare la arta copilului. Cu aceasta ne aflăm în fața celui de-al treilea concept pe care avem să-l folosim ca termen de comparație, deși trebuie să observăm de pe acum că arta copilului nu are importanța de raportare a conceptelor de artă cultă și primitivă, și, ca atare, va găsi un mic ecou în cuprinsul cercetării noastre.

Încercarea de identificare a artei copilului cu cea a primitivului și, prin aceasta, indirect cu arta populară, are la bază tendința de a aplica și în lumea spirituală a artei legea paralelismului filo și ontogenetic, după care formele evolutive organice ale individului rezumă — cum spune Haeckel — «lunga serie a formelor pe care din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi animalele le-au parcurs». Prin analogie, formele artistice prin care a trecut spiritul uman în evoluția lui preistorică și istorică se repetă în cadrul vieții individuale. Artă copilului va trebui — în acest caz — să reia formula artei primitive, iar arta populară — ca una ce reprezintă un suflet de adult — copil, încă needucat, se va confunda cu arta copilului. Vom avea mai tîrziu prilejul să arătăm întru cît toate aceste relații conceptuale sînt posibile și care este valabilitatea legii biogenetice în cazul de față.

Un ultim concept, în sfârșit, care căzînd în sfera artei primitive, a putut fi comparat cu arta populară, îl constituie arta schizofrenică, despre care — ca în cazul artei copilului — trebuie să spunem dintru început că nu are vreo importanță deosebită în determinarea conceptului de artă populară. Studiul artei schizofrenice a urmărit mai întîi, ca și cel al artei copilului, să mijlocească mai multe cunoștințe întru lămurirea artei primitive. Între arta schizofrenică, cea a copilului, cea primitivă și cea a adulților sănătoși, fără exerciții și educație, — deci arta populară —, Hans Prinzhorn, care a studiat în special plastica schizofrenică (în *Bildnerei der Geisteskranken*, 1923), a găsit importante asemănări explicabile printr-un substrat psihologic comun.

Arta populară va trebui deci, în cursul cercetării noastre, să fie examinată în cadrul conceptelor înrudite ce am citat mai sus, spre a prinde atît urma firelor ce o leagă de ele, cît și a celor ce o despart. O analiză de acest fel a întreprins la noi în cadrul tratatului său de estetică Tudor Vianu, închinînd un capitol din primul volum al sistemului «diferențierilor sociale și psihologice ale artei», cuprinzînd sub semnul diferențierilor sociale conceptul de artă populară, primitivă și cultă, iar sub cel al deosebirilor psihologice : arta schizofrenică și infantilă¹.

Cu această operație, definiția conceptului de artă populară s-ar putea socoti încheiată, dacă n-am fi trecut cu vederea un element, și încă unul fundamental pentru o cercetare estetică : întrebarea anume dacă obiectele ce sînt îndeobște considerate ca aparținînd artei populare, fie ele din domeniul poeziei, muzicii sau plasticii, cad într-adevăr sub perspectiva artei, dacă — altfel vorbind — arta populară e sau nu o artă autentică, în sensul în care aceasta dezvăluie un concept propriu și esențial al esteticii ? Este o problemă care, ridicînd unele îndoieli, va merita o tratare deosebită.

Dar după această mai precisă delimitare a cîmpului nostru problematic, e momentul să pășim la prima parte a studiului în care ne-am propus o descriere a artei populare considerată în fenomenalitatea ei, în comparație continuă cu conceptele-i înrudite.

¹ *Estetică*, ediția I vol. I, p. 251 și următ.

DESCRIEREA
FENOMENULUI ARTISTIC POPULAR
CA ELEMENT DEFINITORIU
AL CONCEPTULUI

CARACTERE GENERALE ALE FENOMENULUI ARTISTIC POPULAR

Dacă în mod principal creațiunile spiritului considerate ca obiectivări ale sale pot fi studiate în ele însele, ca niște existențe de sine stătătoare, abstracție făcând de agenții lor creatori, manifestările spiritului popular, și cu ele arta populară, se izolează cu greu de factorii creatori, iar o operație de această natură nici n-ar aduce foloase reale. Căci arta populară e adânc legată de viața și condițiile ei speciale, o înțelegere a ei neputînd fi posibilă decît din perspectiva însăși a creatorilor ei. Toți cercetătorii artei populare sînt de acord în a constata aceste inseparabile relațiuni. Cităm dintre aceștia numai pe unul și anume pe K. Spiess, care vede în acest raport al artei față de viață un motiv chiar ce distinge arta populară de cea cultă. În timp ce arta cultă poate fi explicată prin ea însăși de esteticieni — spune K. Spiess — «dimpotrivă arta populară nu e separabilă de viața poporului¹». Impletindu-se adânc și în toate momentele cu ea, fiind de fapt o expresie imediată a reprezentărilor colective, arta populară însoțește manifestările vieții sociale cu o stăruință ce lipsește de multe ori artei culte.

În cadrul complexității obiceiurilor, manifestarea artistică populară apare pe nesimțite, dintr-o dată, firesc ca un inel nediferențiat dintr-un lanț. Cu prilejul descrierii ceremonialului nunților țărănești, ca, de pildă, cea de la Drăguș-Făgăraș, versurile satirice sau cele de prefăcută compătimire a miresei apar într-un anume și bine determinat moment al desfășurării obiceiurilor. O înțelegere a lor în afara legăturii strînse ce o au cu ceremonialul nu e posibilă.

¹ *Bauernkunst*, 1925, p. 21.

Dar integrarea fenomenului artistic în fluviul vieții e evidentă și dintr-un alt punct de vedere, pe care l-a pus la noi în relief Simion Mehedinți¹. Considerînd munca și unealta ca impuls generator al manifestărilor culturale, autorul a dezvoltat relațiile ce leagă diferitele arte cu munca. Mai puțin decît arta primitivă, dar într-un mod neîndoiește totuși, arta populară întreține încă aceste raporturi prin care se integrează vădit vieții colective. «Așa că la fiecare popor e necesar să urmărim — și se pot urmări încă — legăturile dintre arta populară și unele aspecte ale muncii populației respective²».

Primul caracter ce ne întîmpină dar, cu prilejul considerării generale a artei populare, e prezența ei în cele mai felurite împrejurări ale vieții sociale răspîndită generos la mai toți membrii componenți ai acesteia. «Aproape în fiecare individ din popor găsim o bucată de artist creator», notează același mai sus citat K. Spiess³. Generalizarea darului artistic pe tot întinsul colectivității a dus la multe afirmări de acest fel, ca de pildă, cunoscuta vorbă a lui Alecsandri, după care «Românul e născut poet». Dar manifestări ale frumosului se ivesc nu numai cu prilejul creațiilor artistice propriu-zise, ci și ca împodobiri ale relațiilor sociale. Tudor Vianu, putea cu toată dreptatea să însemne rînduri ca acestea: «Cine se resimte de urîtenia lucrurilor și uscăciunea relațiilor omenești în civilizațiile noastre urbane, trebuie să caute aceste societăți rurale pentru a regăsi un mediu de obiecte frumoase, o muncă nobilă, un grai înflorit, forme ceremonioase ale întîmpinării dintre oameni și ale adunărilor lor⁴».

Generalizarea fenomenului artistic pe întreg întinsul vieții colective se impune dar, ca un prim caracter exterior al artei populare. Această pantonimie artistică nu extinde însă asupra manifestărilor vieții poporului numai mantia unor anume arte pe care le-am întîlnit izolat, după clasificarea artelor sau genu-

¹ *Caracterizarea etnografică a unui popor prin munca și uneltele sale*, ed. II, p. 14 și următ.

² S. Mehedinți, *Coordonate etnografice; civilizația și cultura*, 1930, p. 55

³ *Op. cit.*, p. 20.

⁴ *Estetica*, I, p. 255. Aceeași constatare în G. Koch: *Bauernkultur* (Bl. für Volkskunde), 1929, p. 26.

rilor culte, făcînd ca uneori să ne întîmpine poezia, alteori muzica, altă dată podoabele îmbrăcăminții, dansul ș.a.

Fenomenul artistic popular, depărtat de orice fel de diferențieri, întrunește manifestările diferitelor arte și genuri în blocuri mai mari sau mai mici după împrejurări. Ne aflăm dar, în fața unui nou caracter al artei populare pe care K. Spiess l-a numit «Einheitskunstwerk²» deși termenul prin nota statică pe care-l dă elementul «Werk», nu pare prea potrivit. Asocieri artistice de acest fel sînt numeroase. E cunoscută astfel de toată lumea unitatea organică prin care cuvîntul se leagă cu muzica, în cîntecul popular, definindu-l chiar în mod specific. Cităm ca tip al acestei definiții cea pe care o dă Otto Böckel: «Dependența inseparabilă a cuvîntului de melodie caracterizează un cîntec ca fiind popular». Această inseparabilă legătură se manifestă și prin faptul că în limba populară lipsește de obicei un cuvînt pentru «a compune poetic» și pentru o astfel de activitate se folosește vorba de «cîntec». Un fenomen analog îl cuprinde limba populară românească în care expresia «a zice un cîntec» utilizează deodată ambii termeni ai poeziei și ai muzicii, dar înțelege numai «cîntarea». Culegătorilor de cîntece populare le este apoi foarte cunoscută modalitatea amintirii populare. Omul din popor nu recită niciodată poezia. El o cîntă și numai atunci își amintește vorbele.

De cîntecul popular apoi ca unitate a poeziei cu muzica se leagă de îndată dansul sau, mai bine, cele trei modalități sînt date simultan. Locul dansului e reputat, de altfel, ca fiind chiar locul și prilejul creațiilor de noi cîntece populare. Sub presiunea dispoziției momentului, a reprezentării mimice și ritmice a sentimentelor, după epuizarea depozitului de cîntece vechi, cîntărețul popular improvizează altele noi. Fenomenul a fost observat și descris la popoarele alpine, germanice, în Austria de sud, în Boemia, Portugalia, și la noi². În Ardeal sînt hore de fete în care ele singure cîntă, spun versuri sau strigături și, în același timp, joacă. Poezia, dansul, muzica se împletesc organic. Fenomenul acesta e, de altfel, «un fapt

¹ *Op. cit.*, 21

² Böckel, *op. cit.*, 30 și următ.

etnografic general» și se extinde și asupra primitivilor la care «nu găsim poezie fără muzică»¹.

La poezie, muzică și dans, se asociază firesc portul cu toate bogatele lui podoabe, cu prilejul sărbătorilor și obiceiurilor legate de ele. Asistăm însă și la asocieri mai rare ca cele dintre manifestările plasticii și ale poeziei, de pildă. Sînt astfel foarte cunoscute desenele și picturile pe fațadele caselor țărănești, însoțite de versuri sau chiar strofe ce cheamă binecuvîntarea lui Dumnezeu asupra proprietății. Alături de o frescă rurală germană, găsim astfel versurile :

Dies Haus steht im Gottes Hand,
Der Herr bewahre es vor Feuer und Brand.

Pe obiecte de utilitate casnică întîlnim, de asemeni, scurte versuri. Exemplele de mai sus sînt însă suficiente spre a ilustra acest de-al doilea caracter al artei populare, asocierea și sprijinul reciproc ce și-l dau artele în aceleași momente sărbătorești ale vieții sociale, realizînd fără a urmări intenționat, un efect multiplicat.

Intrunirea diferitelor arte se întîlnește însă uneori și în cuprinsul artei culte. Începînd cu romantismul și culminînd cu drama muzicală wagneriană, fenomenul s-a produs sporadic și în arta cultă. În vremea noastră chiar, se încearcă de multe ori alăturarea diferitelor arte spre a obține un efect cît mai puternic. Deosebiri între aceste manifestări culte și cele populare sînt însă ușor de prins. Cele dintîi reprezintă excepțiuni față de norma artei culte, care e menită să diferențieze pe cît posibil speciile artei, excepțiuni prin care de fapt în anume momente ale istoriei artei s-a încercat o revenire la formele ei străvechi. Pe de altă parte, intrunirea diferitelor arte populare, întrucît manifestă o originalitate neintenționată și deci neartificială, dobîndește o unitate și un efect firesc, rareori întîlnit în arta cultă.

Din strînsele legături ale artei populare cu viața socială, ce a produs-o și care o întreține mai departe, rezultă însă și un alt caracter fundamental al ei : arta populară nu ne apare ca o realizare obiectivă, independentă și liberă, ci în

¹ S. Mehedinți *Caracterizarea etnografică a unui popor prin uneltele sale*, p. 23.

parte în funcție de utilitatea individuală și socială, ca o însoțitoare credincioasă și subordonată practicului, care înțelege de multe ori. Este astfel ușor de înțeles de ce partea cea mai mare a artei populare cade sub categoria decorativului, menită să se exercite numai în spații limitate care să nu tulbure întru nimic potrivita întrebuințare a obiectului. Casa, îmbrăcămintea, instrumentele de producție, micile unelte ale folosinței zilnice sînt împodobite cu o grijă care nu pînde totuși din vedere, scopul principal al obiectului, constrîngînd exercițiul artistic în limite modeste. Motivele ornamentării — după cum vom avea mai tîrziu prilejul de a arăta — sînt sau au fost în trecut — în parte — magice și simbolice.

Dar chiar și în domeniul mai restrîns al creației de obiecte noi, activitatea artistică populară nu realizează numai o intențiune pur estetică. Categoria figurativului rar reprezentată în plastica populară sub forma tablelor votive, ale picturii pe sticlă sau pe dulapuri și olărit, urmărește în primul rînd a mulțumi divinitatea pentru actele de protecție realizate în trecut și a solicita acte analoge pentru viitor, a îndepărta durerile rele ș.a.

Prin acest nou caracter al ei, arta populară se desparte însă hotărît de arta cultă.

Pantonimia artei populare, întrunirea în unități naturale a diferitelor arte, funcțiunea lor utilitară, însușiri ce am însemnat mai sus și care se impun de la prima observare, sînt de fapt — în fond — numai forme diferite ale lipsei de diferențiere față de viața colectivă din care porcede și cu care se împletește neconștient. Dar, depărțîndu-se prin acest caracter de sfera artei culte, arta populară se apropie în aceeași măsură de arta primitivă ale cărei însușiri le moștenește încă. Amestecul artei primitive cu formele vieții sociale au fost prea pe larg descrise de cercetători spre a le mai detalia și noi aci. De o identificare a artei populare cu cea primitivă — pe baza acestor caractere comune — nu poate fi totuși vorba, pentru că o diferențiere graduală între ele e evidentă. Într-adevăr, pe măsură ce ne apropiem de vremea noastră și ne depărtăm de primitivitatea preistorică sau etnografică, pantonimia artei populare scade sensibil, iar funcția ei utilitară începe a pîli în favoarea celei estetice.

Diferențiem, în sfîrșit, arta populară de celelalte categorii ale artei primitive care sînt arta infantilă și cea schizofrenică,

în ce privește criteriul solidarității cu viața socială. Observațiile specialiștilor — pentru arta copilului Luquet, de pildă, pentru cea schizofrenică Prinzhorn — au arătat că ambele specii ale artei au un hotărât caracter izolator față de societate, sînt solipsiste și ca atare de o pantonimie sau utilitate a lor nu poate fi vorba.

Arta populară și cea primitivă sînt expresiuni sociologice, în timp ce arta infantilă și cea schizofrenică, cresc numai pe plan psihologic.

CONSIDERAȚIUNI ASUPRA CONȚINUTULUI ARTEI POPULARE : VALORI DE FOND ȘI MOTIVE

Urmărind mai departe descrierea artei populare, ne oprim în fața valorilor de conținut ce ea cuprinde.

Observăm mai întîi că dintre elementele, din care se încheagă de obicei o operă, artistul popular accentuează — în mod insistent — fondul și valorile sale, iar omul din popor care-și însușește opera, se orientează de asemeni aproape exclusiv în aceeași direcție. În genere, considerarea formală și deci estetică, nu-l preocupă în mod deosebit. Ea devine o caracteristică a artei culte, unde sensibilitatea formei ne apare ca un adevărat semn al diferențierii. O icoană e însă pentru omul din popor reprezentarea unui sfînt protector, o imagine expresia unei amintiri personale, un cîntec e legat de o situație trăită și, de aceea, o detașare în sfera purei contemplații estetice nu poate fi, în genere, întîlnită. Depărtîndu-se — din acest punct de vedere — de arta cultă, arta populară, se apropie de arta primitivă al cărui interes se îndreaptă de asemeni, spre valorile cuprinsului ei.

Care sînt valorile de conținut ale artei populare și în ce fel se deosebesc ele de cele ale artei culte? Ele nu pot fi desigur decît cele ale cercului de viață căruia îi aparține comu-

nitatea creatoare de artă populară. Valori general umane, colorate specific de cadrul propriu al comunității, apar în arta populară care reprezintă obiceiuri și credințe, superstiții, toată gama sentimentelor morale și înțelepciunii, spiritul satiric ș.a. Dependența artei populare de aceste valori e absolută și severă. Ele determină chiar o selecțiune a motivelor de înfățișat. Un exemplu elocvent ne oferă în această privință K. Hahn pentru arta populară germană¹. E vorba anume de motivul fluturelui care, prin simetria și culorile sale ar putea deveni un excelent model al picturii, țesăturilor sau broderiilor țărănești, și totuși arta populară își reprezintă fluturele ca fiind aducător de moarte sau pe un plan gospodăresc ca stricător al... untului.

Față de această situație, arta cultă se bucură desigur de o mare libertate în selecționarea motivelor. Artă populară se apropie însă și prin această latură a ei, de artă primitivă. Ambele sînt dominate de imperativul reprezentărilor colective, ci nu de cele individuale. Chiar cînd prin excepție acestea din urmă se produc, ele sînt condamnate pieirii întrucît nu găsesc nici un ecou în comunitate. Procesele creatoare ca și cele de circulație ale artei populare și primitive dovedesc că esența lor constă într-o permanentă asimilare a particularului generalului, a individualului colectivului.

O privire de ansamblu arcută asupra artei populare ne convinge, de îndată, că atît în cuprinsul aceleiași arte cît și în mai multe domenii deodată, circulă mereu aceleași motive, cele ale legendei pătrund de pildă, și în basme. Teme precum vrăjirea, problema ce nu poate fi rezolvată, răpirea, purtarea josnică a fetei vitrege, răutatea mamei vitrege, cele trei misiuni greu de îndeplinit, ne întîmpină deopotrivă, în legende și basme. În cuprinsul plasticii apoi, pe obiecte de utilitate, pe mobile, pe pereții caselor, pe scrisorile de iubire, pe podoabe și port, aceleași motive reapar cu insistență. Unele motive ornamentale întîlnite în satul Drăguș treceau cu ușurință de pe covoare, pe șorturi sau cîrpe. Uniformitatea motivelor e și mai vizibilă în cadrul aceleiași arte. Comoara cîntecelor populare reia astfel temele cunoscute ale fetei părăsite, ale bărbatului gelos, dorul de țară la înstrăinați ș. a. O cercetare mai profundă a rădăcinilor motivelor muzicale

¹ *Deutsche Volkskunst*, 1932.

descoperă, așa cum arată E. Kurth¹, o repetare a acelorași teme care purced din strigăte, sunete de clopot, de corn, vânătoare, de muncă, de dans ș.a. Artele plastice fac apoi să reapară mereu, motive împrumutate stilului gotic, barocului, dar și simboluri preistorice ca soarele-roată, spirala, pomul vieții, care revin cu regularitate. Uniformitatea motivelor apare însă cu mare evidență atunci când studiem arta populară a unei singure comunități. O întreprindere de acest fel am încercat asupra Drăgușului, în cadrul monografiilor sociologice. Un studiu statistic privind toate porțile satului cu un număr de peste 300 de case n-a putut fixa mai mult de șase tipuri de motive dintre care unul avînd încrustat pe stîlpi o cruce, o stea cu 6 colțuri și alte mici creștături laterale se repeta la 161 exemplare, alcătuind deci o treime din numărul general al porților. Motivele ornamentale de pe stîlpi se reduceau de asemenea în întreg satul la cruce, stele cu 6 colțuri, schema unei glastre cu flori și mici săpături rotunde².

Fenomenul uniformității motivelor se realizează atît în timp cît și în spațiu. Repetarea motivelor în timp e rezultatul firesc al puterilor sociologice ale tradiției. La distanțe de mii de ani, ea își exercită înrîurirea transmițînd din generație în generație aceleași motive. K. Spiess socotește chiar, că dacă descompunem timpul după unitatea de măsură a vieții omului, forța tradiției nu ne va mai părea atît de covîrșitoare. Dacă într-adevăr dăm unui om 80 de ani de viață, pentru 2000 de ani am avea numai un lanț de 25 de persoane care și-ar transmite aceleași motive.

La intervale de timp mai mici, persistența motivelor e și mai vădită. Dacă luăm de pildă, portul românesc, comparînd înfățișarea lui de la 1358, așa cum o avem în «Chronicon Pictum Vindobonense», apoi pe picturile murale ale bisericilor din Strei-Sîngeorgiu (1409), din Rebita (1417), pe emblema din Brașov (1556) și cea de astăzi, putem să ne convingem de micul număr de schimbări suferite de-a lungul a șase veacuri³.

¹ *Musikpsychologie*, 1931.

² Vezi în monografia *Drăgușului* a Institutului de Cercetări Sociale al României studiul nostru: «Împodobirea porților drăgușene», reprodus în acest volum.

³ C. Petranu, *L'art roumain de Transylvanie*, p. 84.

Cea ce e însă și mai interesant, e faptul uniformității în spațiu a motivelor. În cuprinsul Europei, de pildă, unele motive revin mereu. Aceleași țesături sau vasele de lemn în formă de pasăre le întâlnim din Rusia și pînă în Suedia, și chiar în celălalt continent al Asiei. Etnografii atribuie această uniformitate în spațiu nu numai schimbului de bunuri culturale dintre popoare, ci și tradiției lor originare, arice. O lume de gânduri și simțiri comune au roit în sufletul popoarelor acestei rase care conviețuind odinioară laolaltă și-au păstrat amintirea acelor vremi în arta populară.

Se elimină firește, dintr-o astfel de explicație, uniformitatea care se datorește utilizării aceleiași tehnici sau aceluiași material care sugerează de la sine motivele.

Fenomenul uniformității motivelor în cadrele aceleiași arte sau a mai multora, pe dimensiunea timpului sau a spațiului, pare a produce impresia unei monotonii generale. Și totuși factorul individual cu toată funcția lui de organ al comunității, cînd preia motivele acesteia, are posibilitatea unei tratari în variante prin care se combate cu mult succes impresia monotoniei.

Acest caracter a fost de multe ori reliefat de cercetători. Motivele broderiilor sînt atît de variate încît rareori revin cu aceeași formă. Există o tendință a țărăncii de a nu reîncepe același model, de a încerca mereu unul nou¹. Variațiile individuale au putut fi constatate și pe alte domenii ale artei populare. Bisericile de lemn din Ardeal reliefează, de pildă, concomitent, caracterul uniform, dar și pe cel variabil. Numai în județul Bihor, Coriolan Petranu a numărat 22 de feluri de porți de biserici diferit sculptate, 29 varietăți de clopotnițe etc.². În Drăguș apoi, deși am putut fixa numai șase tipuri de porți, motivele ornamentale de pe stâlpi cunoșteau o bogată variație. Numai pentru motivul crucii, am numărat 31 de variante.

Comparînd acum arta populară cu cea cultă din punctul de vedere al acestei uniformități a motivelor, e natural ca în cuprinsul celei din urmă în care fantezia creatoare nu e înălțuită de presiunea reprezentărilor colective, să ne înțîmpine un repertoriu de motive mai bogat ca și o libertate

¹ Oprescu, *L'art du paysan roumain*, p. 44.

² C. Petranu, *L'art roumain de Transylvanie*, p. 21.

aproape nețărnută a combinării lor subiective. E totuși, de fapt, numai o diferențiere graduală față de arta cultă.

Motivele nu pot fi decât rareori întâlnite individual. Ele se asociază formând blocuri sau complexe de motive numite și tipuri. Sînt astfel foarte cunoscute tipurile Genovevei sau ale cenușăresei. În basm cercetarea motivelor și tipurilor lor e destul de înaintată¹.

Iată cîteva tipuri de motive de basme foarte răspîndite la noi : pactul cu diavolul, lupta cu balaurul și mîntuirea fetei de împărat, călătoria lui Dumnezeu și a sfîntului Petru pe pămînt ; din grupa evenimentelor extraordinare : «masă așterne-te», pasărea vrăjită, cei doi călători, adevărul și minciuna ; din grupa misiunilor supranaturale : obținere de obiecte prețioase din partea diavolului, multe feluri de metamorfoze prin vrăjiri ș.a.

Adunarea motivelor în complexe poate fi, uneori, opera unui individ din popor, dar de multe ori e rezultatul unei asociații naturale sau a presiunii comunității. Tradiția impune adesea numeroase complexe în obiceiuri, porturi, arhitectura casei, cîntece populare. Din colaborarea factorului tradițional cu puterea asociațiilor naturale, se produc și înlănțuirile uniforme de motive pe întreg globul, cînd n-au la bază împrumuturi dintre popoare sau comunități de origine.

Odată structurate, complexe de motive nu se mențin totdeauna în forma lor inițială. Paralel cu forța tradiției care le conservă, intervin puteri care le descompun. Dintr-un complex de motive alcătuit un cîntec popular, această adevărată forță distructivă de care vom mai avea prilejul a ne ocupa, fărîmițează și elimină, moment după moment, pînă la o ultimă strofă de pildă, care devine un sîmbure activ de cristalizare a unor noi complexe. Un dans poate dispărea de așemeni cu totul, cu excepția unui singur motiv care poate trăi mai departe în jocul copiilor. Complexele de motive care vin din «straturile de sus» îndeosebi, sînt supuse acestui dinamism

¹ A. Christensen ne-a dat astfel un „*Plan d'un dictionnaire des motifs de contes populaires, de legendes et de fables*“ (1925) după ce A. Aarne ne dăruise mai de mult un „*Verzeichnis der Märchentypen*“ (1910) Folcloristul sas Adolf Schullerus a aplicat tipologia motivelor lui Aarne la basmele românești într-o comunicare la Academia Scientiarum Finnica, Helsinki, 1928.

ca unele ce trebuiesc adaptate unei noi mentalități. Din complexe de motive ale modei culte, nu se împrumută decât elementele ce-i sînt potrivite, descompunînd astfel grupa motivelor. Însușindu-și motive ale portului cult, creatorii populari n-au folosit totuși nicicînd șlepa sau perucile rococoului.

După această descriere generală a motivelor și structurii lor, e timpul să încercăm a le înfățișa mai de aproape. Ele sînt însă atît de numeroase și variate încît o clasificare a lor se impune. Ea a și fost încercată, alegîndu-se diferite criterii.

Karl Spiess, care în studiul artei populare reprezintă o direcție mai veche, ne-a oferit o tipologie a motivelor ce se referă numai la obiceiurile de sărbători și la tradiția mitică legată de ele, distingînd cinci grupe de motive și anume: 1) lupta între doi adversari; 2) metamorfoze; 3) arborele vieții (Der Lebensbaum); 4) apa vieții; 5) focul și sarea, care sînt toate reprezentate în arta populară. Să observăm că pe de o parte tipologia lui Spiess e numai parțială, ea aplicîndu-se exclusiv motivelor legate de sărbători, iar pe de alta e literară ca una ce încearcă a clasifica motivele în ele însele după metoda artei culte, fără a le raporta la comunitatea ce le creează și susține. Autorul nostru săvîrșește aci un act de inconsecvență față de felul lui general de a studia arta populară pe care în toate celelalte cazuri o privește din perspectiva ei proprie. O altă tipologie a motivelor ne-a dat apoi Konrad Hahn care distinge trei grupe de motive: 1) ornamentele tehnice care reies din chiar lucrul însuși, din pre-determinarea naturală a materialului, la împletit, țesut etc; 2) motivele-simboluri ca roata, steaua, ce vin din mitologie și care se regăsesc la toate popoarele culte pînă în secolul al XIX-lea și 3) reprezentări libere ale scenelor religioase și laice. Și această tipologie este parțială ca una ce se referă numai la cîmpul artelor plastice și industriale. Față de clasificarea lui Spiess, ea are însă avantajul că dezvăluie originea motivelor și deci contribuția agentului creator în realizarea lor. Întrucît problemele de artă populară trebuiesc privite totdeauna din punctul de vedere al comunității populare, K. Hahn e mai aproape de o tipologie organică. O altă clasificare a motivelor în sfîrșit, s-a încercat luînd drept criteriu conținutul material ce indică, și ordinea lui logică de la anorganic la organic, enumerînd motivele geometrice, apoi

plante, animale, omul și scenele din viața lui, momente religioase în sfârșit. Această tipologie e însă cea mai falsă dintre toate, întrucât atribuie artei populare exact concepția pe care n-o are, și anume finalitatea reprezentării naturii. După această clasificare s-ar putea într-adevăr crede că obiectivul artei populare e reprezentarea naturii și fenomenelor ei. Cercetătorii sînt însă de acord — și cu această problemă ne vom ocupa și noi mai târziu — să constate o tendință antinaturalistă în arta populară.

Dar care rămîne atunci tipologia ce urmează a ne reține? Numai una, firește, care-și obține criteriul din perspectiva comunității populare însăși, întrebîndu-se asupra funcției pe care motivul o îndeplinește în cadrul unității sociale. Din păcate, o cercetare a motivelor artei populare din punctul de vedere al funcțiunilor ce acestea împlinesc în comunitatea populară, nu s-a făcut încă. În consecință nici această tipologie cu adevărat organică nu e posibilă deocamdată. În linii mari și aproximative însă, o deosebire poate fi reținută totuși între motivele cu funcție simbolică și cele care au evoluat spre funcțiuni sociale sau estetice. Artă populară se caracterizează specific din acest punct de vedere prin poziția intermediară ce o ocupă între arta primitivă dominant magică și simbolică, și cea cultă dominant estetică.

Trebuind însă, pentru o mai completă descriere a fenomenului artistic popular a enumera motivele lui, vom utiliza metoda orînduirii logice cu titlul expozitiv numai, accentuînd permanent funcția lor simbolică. Fiindcă arta populară se caracterizează într-adevăr nu printr-o intenție naturalistă, ci mai ales printr-una simbolică, motivele naturale acoperind sensuri către a căror exprimare artistul popular tinde în primul rînd. Reprezentarea elementelor naturii e deci numai un mijloc spre scopul final, care e indicarea unor relațiuni între om și puterile misterioase ce-l înconjoară. Operele de artă populară au, de aceea, de multe ori aspectul unui text enigmatic care poate fi citit numai cu ajutorul unei chei, pe care comunitatea o posedă cu titlu exclusiv. Un exemplar foarte elocvent de acest fel, ne dă Grete Dircks într-o lucrare de popularizare a artei germane¹, unde ni se înfățișează o țesă-

¹ „Schöpferische Gestaltung der deutschen Volkskunst“, 1935, p. 22.

tură din secolul al XVIII-lea aflată în muzeul din Kiel : un oval încercuit de o bandă de stele avînd la cele două capete soarele și luna. Patru figuri omenеști străjuiesc cele patru colțuri ale cadrului. Înăuntrul ovalului găsim animale, și anume : pelicani cu pui, lebede cu pui, doi cerbi. Pentru un contemplator orientat naturalistic, această coexistență de stele, oameni, animale, nu are nici un sens. Ea se tălmăcește însă, după cum urmează, de către omul din popor : banda cu stele reprezintă firmamentul, cele patru figuri din colțuri : punctele cardinale, încercuit cu firmament e pămîntul cu simboluri ale elementelor lui : cerbul pentru uscat, pelicanul pentru văzduh, lebăda pentru apă.

Simbolica aceasta își are originile pînă în preistorie. În genere, ea e însoțită uneori și de intențiuni magice sfințind obiectele pe care e încrustată și ținînd departe de ele, puterile răului.

Să enumerăm însă motivele simbolice principale, așa cum am făgăduit mai sus, începînd cu cele geometrice.

Motive decorative ca linia ondulată înseamnă urcarea și coborîrea soarelui pe cer, triunghiuri negre alternînd cu altele albe desemnează succesiunea zilei cu noaptea, cercul sau pătratul cu un punct în mijloc, anii care se succed. Anul e de obicei reprezentat printr-o roată cu 3, 9, 12 spițe, după diviziunile lui. (Simbolurile de mai sus sînt împrumutate cărții citate a Gretei Dircks și aparțin sferei artei populare germane). Un bogat studiu privind simbolurile artei populare ne-a dăruit de curînd Lothar Schreyer¹ care, dîndu-le o tălmăcire logică, le face valabile și pentru arta altor popoare. Printre motivele geometrice el citează astfel sfera cu suprafața ei fără început și sfîrșit, închegînd simbolul infinitului. În arta populară, ea apare ca joc în cerc, coronița de roze închipuind nesfîrșitul iubirii, ca mingea de aur în basme aducînd fericirea care e o stare a perfecțiunii ca și sfera. Cubul și patratul simbolizează însă în mod natural prin antiteză cu sfera — marginitul. Împărțirea apoi a figurilor geometrice în 2, 3, 4, 5, 6 etc. părți, nu reprezintă numai necesități estetice sau ale ordinei, ci aduc prin cifrele acestea sensuri noi. Ne întîmpină

¹ *Sinnbilder der deutschen Volkskunst*, 1936.

deci și o simbolică a cifrelor și anume... prin raportare la unitate. Numărul *doi* poate fi rezultatul unei înjumătățiri, dar și al adunării unor obiecte asemenea. El devine dar, fie un simbol al separării, fie al unificării ce lucrează prin asemănare. *Trei* simbolizează totdeauna unitatea, așa cum avem în creștinism, trinitatea divinității. Cîntecul popular, basmul, schema compoziției plastice utilizează foarte mult această cifră atît pentru principiul de ordine ce-l reprezintă cît și pentru simbolul ei. Studiind cîntecul popular german în 2.000 de exemplare ale sale, Hans Wentzel a găsit că cifra *trei* poate fi întîlnită în 45% din cazuri, iar cifra 7 în alte 22,5%¹.

Lothar Schreyer continuă cu simbolică cifrelor, dar nu socotim necesară aci decît desprinderea liniei generale a studiului său. O aplicație interesantă, întrucît ne oferă laolaltă simbolurile formelor geometrice cu cele ale cifrelor, ne dă el cu prilejul înfățișării unei scrisori de iubire. E o compoziție armonică încheată din formele fundamentale ale patratului, triunghiului și cercului. Suprafața scrisorii e un patrat, ceea ce arată că iubirea se desfășoară în cadrul pămîntesc, în lumea mărginită a acestui simbol. Înăuntrul patratului întîlnim două cercuri numite ale vieții, ce indică prezența bărbatului și a femeii ce se iubesc. În mijlocul scrisorii strălucește steaua cu opt colțuri care e simbolul fericirii desăvîrșite. Între aceste colțuri apar opt flori, fiecare avînd 14 petale, adică de 2×7 , cea din urmă fiind cifra armoniei².

Să poposim puțin și în marginea simbolicii culorilor ca unele ce acoperă spațiile geometrice. Albul e semnul cunoscut al nevinovăției, culoarea rochiei de mireasă sau a lebedei ca sol al sufletului. Negrul e dimpotrivă simbolul vinei și al răului. Albastrul, culoarea cerului care se boltește și leagă elementele pămîntului — e semnul legăturilor permanente și al credinței. Floarea albastră simbolizează credința, ca și ochii de aceeași culoare, așa cum numeroase citate din poezia populară o pot arăta. Galbenul amintind focul, e curățător și deschizător de drumuri. Florile galbene descuie porțile caselor în basme. Roșul e simbolul cunoscut al dragostei. Verdele spe-

¹. *Symbolik im deutschen Volkslied*, 1915.

² L. Schreyer, *op. cit.*, 92.

ranței, argintul curăției, aurul luminării sufletești, vin să se adauge la simbolurile mai frecvente de mai sus.

Să trecem acum la motivele organice și anume la plante. Accentuăm din nou că nu e vorba de o tratare naturalistă a lor, ci numai de una cu totul schematică și abstractă, artistul popular urmărind numai recunoașterea sumară a motivului și mai ales sensul lui simbolic, și prin acesta o înrîurire oarecum magică asupra fenomenelor vieții. Simbolul vegetal cel mai răspândit e așa numitul «arbore al vieții» cu toate numeroasele lui variante, deseori învâlnit atît în cîntecul popular, cît și în manifestările plastice. Asocierea fenomenului vegetal cu cel uman, e de altfel un loc comun al vorbirii populare. O tînără fată nu e oare curent comparată cu un mugur, cu o floare, despre o bătrînă nu se spune că se ofilește, despre o femeie că e nerodnică? Stejarul e considerat ca un simbol al puterii și bărbăției, în timp ce teiul simbolizează bunătatea și feminitatea, mesteacănul — iubirea feciorelnică.

O altă serie de motive simbolice ne-o oferă animalele. Albinele sînt reprezentate ca semn al comunității, ordinei, economiei și muncii. Privighetoarea e simbolul iubirii, turtureaua de asemeni, dar cu nuanța unei iubiri delicate. Cucul aduce mai multe semnificații: e pasărea destinului anunțînd prin numărul strigărilor anii ce mai sînt de trăit, dar prevestind alteori bucuria primăverii. Corbul e simbol al cunoașterii, vulturul al puterii și stăpînirii, șoimul al luptei și vitejiei, lebăda al păcii, calul al cavalerismului, onoarei și datoriei, cerbul ca sol e deseori reprezentat în arta populară ca semn al nobleței și delicateței. Șarpele încrestat pe unii stâlpi ai caselor țărănești de la noi, e socotit ca un simbol al stăruinței, o dată ce el reprezintă pe șarpele păzitor și protector credincios al caselor de care nu se desparte nicicînd¹.

Symbolismul artei populare nu e în mod egal răspândit la toate popoarele. Dacă «arta populară germană e în esența ei o artă simbolică»², symbolismul e mai puțin viu în arta altor neamuri. Asistăm astăzi în parte la unele popoare la o treptată stingere a funcțiunii simbolului. Deși semnele continuă a se moșteni de la generațiile anterioare, ele sînt tot mai

¹ G. Opreșcu, *op. cit.*, 21.

² L. Schreyer, *op. cit.*, 184.

puțin însoțite de înțelesul lor original. Anchetele pe termen aduc și în această problemă limpeziri. În spatele semnelor rar mai caută drăgușenii de pildă, tălmăciri ascunse. Doar câte o minte mai iscoditoare ca cea a cojocarului D. Sofonea mai e ispitită să nu creadă în realitatea chipurilor artistice ce i se înfățișează, pe care le socotește numai «semne și amintiri» — expresia îi aparține — pentru înțelesuri supranaturale.

În arta populară a drăgușenilor, ancheta noastră a descoperit doar câteva simboluri cu totul comune: cocoșul ca simbol al bărbăției, culori ca negrul: semn de jale — Maica Precista apare uneori în icoanele drăgușenilor cu fața neagră, ceea ce pentru țărancă Rafira Jurcovan (50 ani) înseamnă: «e jalea Maicii Domnului că am lucrat sărbătoarea» — sau albul: culoarea inimii deschise. Porțile drăgușenilor sînt mai toate încrestate cu cruci și stele, socotite de țărani — în mod firesc — ca simboluri ale creștinătății.

Simbolurile își păstrează dar, în Drăguș mai mult funcția reprezentativă decît cea indicatoare a unor înțelesuri adînci. Ele ne apar numai ca «supraviețuiri» a unei lumi simbolice apuse.

Deși uneori în decadență, simbolismul artei populare rămîne totuși un caracter de seamă al ei, pentru faptul mai ales că oglindește o mentalitate arhaică.

Simbolul se întâlnește însă adesea și în arta cultă. Se diferențiază el de simbolul artei populare?

Ocupîndu-se în sistemul său de estetică de «reprezentările simbolice» (volumul I, capit. VII), J. Volkelt distinge două feluri de astfel de reprezentări: unele care sînt preluate de artă din cadrul vieții obișnuite, altele care sînt rezultatul exclusiv al creației artistice. Cînd pictorul — scrie esteticianul german — folosește tridentul ca simbol al lui Neptun, crucea ca semn al creștinismului, vîlul negru ca simbol al doliului, el împrumută reprezentările sale repertoriului de simboluri ce circulă obișnuit în viață. Cînd însă Dürer întrupează melancolia, Michel Angelo ziua și noaptea, răsăritul și amurgul, simbolurile se datoresc exclusiv invenției artistice. Dacă ne întrebăm acum care este cazul artei populare, e evident că simbolurile ei sînt preluate numai din tezaurul cu valoare circulatorie în popor, dintr-un străvechi fond mitic.

Caracterul simbolic al artei populare nu trebuie însă înțeles ca unic și exclusiv. Consecvența nu e o însușire a artei populare, o dată ce în cuprinsul ei întâlnim manifestări ale mentalității primitive laolaltă cu cele ale mentalității logice. Alături de simbolism, arta populară înregistrează și motive ce sînt reprezentate pentru ele însele, nu pentru vreun sens misterios și magic. Ele răsar uneori de la sine, fără vreo intențiune deosebită a artistului popular, din simplul joc al instrumentelor de lucru. Prin încrucișări de curbe într-o anume ordine, compasul crează acele roți sau raze solare cărora li s-au atribuit un sens simbolic ca «supraviețuiri» ale cultului solar¹.

A distinge caracterul simbolic și magic al unei opere populare de cel evoluat spre estetic, trebuie să fie una din preocupările esențiale ale cercetătorului artei populare. Iată de ce studiul operei populare estetice după metodele fenomenologice nu poate fi îndeșulător, întrucît nu descoperă funcțiunea vie a fenomenului artistic în cadrul comunității ca agent creator.

Iată de ce un studiu al artei populare care ar considera numai lucrările expuse în muzee, e cu totul insuficient, ca unul ce n-ar adînci condițiile de viață efectivă în care acestea apar. Ori tocmai ele caracterizează diferențial arta populară. E firesc deci să cerem cercetătorului — atunci cînd întreprinde o lucrare de aplicare la o anume comunitate populară — să depășească metodele fenomenologiei printr-o anchetă asupra factorilor vii ce leagă arta de mediul ei creator și circulatoriu.

La capătul acestui descriptiv capitol, reținem cîteva din caracterele care îmbogățesc notele definitorii ale conceptului nostru în ce privește fondul artei populare: accentuarea deosebită a interesului pentru cuprinsul de valori al artei populare, selecționarea motivelor de către colectivitate, uniformitatea lor în cadrul mai multor arte sau a aceleiași arte, uniformitatea motivelor în timp și spațiu, structura lor ca și simbolismul ce le pătrunde.

¹ G. Oprescu, *op. cit.*, 17.

CONSIDERAȚIUNI ASUPRA FORMEI ÎN ARTA POPULARĂ

Producția populară e — în primul rînd — cum spune un cercetător etnograf ca A. Spamer, «die sichtbare Festhaltung einer Idee»¹. Creatorul sau «contemplatorul popular» al operei se preocupă exclusiv de ceea ce reprezintă ea, dînd modalității formale o atenție minimă. Subiectul sau motivul reține de obicei luarea-aminte a profanilor artei din orice pătură socială ar face parte. Prețuirea expresiei presupune un grad mai înaintat de cultură și simț artistic. Întrucît forma rămîne însă elementul estetic propriu-zis, e ușor de înțeles situația — din acest punct de vedere — a artei populare. Ea este de aceea potrivnică oricărui formalism sau purism estetic pentru care — firește — nu poate avea înțelegere. Valorile de conținut tind să străbată cît mai limpede prin învelișul formelor, alese de obicei printre cele mai simple, evitînd complicațiile și problemele tehnice, folosind cu mare abilitate primitivele indicații ale materialului însuși.

Tradiția, ca determinantul sociologic cel mai evident al artei populare, oferă creatorului ei o tehnică ce se impune cu atîta putere, încît închide într-o bună măsură drumurile inovației. Formele fiind deci preluate pe calea moștenirilor seculare, integrarea în ele e o condiție *sine qua non* a circulației operei și, prin urmare, a caracterului ei popular. Perpetuarea lor vine adesea din depărtări preistorice ce nu mai pot fi identificate. Un străvechi depozit de forme stă dar, la dispoziția artistului popular ușurîndu-i munca, dar micșorîndu-i contribuția personală la încheierea operei. El închide între granițe severe un număr limitat de soluții la problemele formei care sînt reluate de cîte ori se ivește — în lupta dintre concepție și materie — un caz analog. Înseși modelele artei culte tind a fi introduse în acest tipic al formelor tradiționale.

Micul interes pentru formă al artei populare ca și prede-terminarea ei prin tradiție îndelungată sînt desigur caractere care o diferențiază de arta cultă, al cărei accent cade în mod

¹ *Volkslied und Volkskunde*, p. 19.

natural pe tratarea formală a subiectului, precum și pe gestul de reacțiune împotriva formei tradiționale prin efortul inovației personale. Prin aceeași însușire, arta populară se apropie de arta primitivă.

Dar cum rezolvă arta populară problemele mai însemnate ale formei? Întrebarea privește mai ales artele plastice și anume felul cum artistul popular operează în spațiu.

Observația cea mai generală ce se poate mai întâi însemna, e evitarea problemei spațiului însăși. Reprezentarea obiectelor se face prin cuprindere bidimensională numai, în plan, pe suprafețe. Perspectiva propriu-zis spațială prin cultivarea celei de-a treia dimensiuni, lipsește îndeobște. Ordonarea orizontală și verticală a figurilor tinde s-o înlocuiască. O evidentă asemănare întâlnim aci cu felul reprezentării spațiale în arta primitivă și a copilului care evită de asemeni cea de a treia dimensiune. Se ocolește tot astfel mișcarea în timp.

Lucrându-se exclusiv în plan, acesta trebuie împărțit și decorat. Punctele și liniile îndeplinesc acest oficiu. Punctarea suprafețelor produce efecte șterse, delicate, miniaturale. Linia dreaptă exprimă siguranța și bărbăția, în timp ce linia frântă e moale și feminină. Dreapta poate parcurge planul orizontal sau vertical. Prin tăiere se ajunge la formele crucii, triunghiului, patratului ș.a. Împărțirea planului se face după relațiile proporționale ce dau echilibrul sau dezechilibrul, simetria sau asimetria. Artă populară cultivă cu precădere simetria ce aduce o anume liniște și încremenire ce-i este proprie. Nu trebuie să uităm apoi, că toate aceste operații în plan nu sînt numai efectul unei funcțiuni estetice, ci au uneori și valențe simbolice și magice, încă nestudiate.

O caracteristică a artei populare pare a fi îngrămădirea figurilor în plan, sau a obiectelor în spațiu, folosirea oricărui gol, un adevărat *horror vacui*. O astfel de părere e susținută printre alții și de mai sus citatul Adolf Spamer¹. Unele manifestări plastice românești par a o confirma de asemeni. În două din gravurile pe lemn prezentate de prof. G. Oprescu în revista *Transilvania* (1923, p. 129), observăm tendința artiștilor populari de a umple cu trăsături de pensulă — cam la întîmplare — spațiul rămas gol între figura centrală și

¹ *Volkskunst und Volkeskunde* în «Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde», 1928.

marginile gravurii, cu prilejul reprezentării de pildă, a botezului lui Isus cît și cu cel al înfățișării «sfîntului Ilie». Împodobirea odăilor care se face cu prilejul vreunei mari sărbători creștine sau a unui eveniment familiar, descoperă aceeași tendință uneori¹. Ancheta pe care în cadrul monografiei sociologice a prof. D. Gusti, am întreprins-o la Drăguș-Făgăraș a putut surprinde la unii informatori-țărani identificarea frumosului cu plinul, cu aglomerarea de obiecte, cu evitarea hotărîtă a spațiilor goale².

Încărcarea planului gol nu e totuși atît de generală în cuprinsul artei populare. În tabloul în care Lucian Blaga³ încearcă o caracterizare comparativă a artelor populare naționale, observăm de pildă o astfel de «horror vacui» în cazul artei ungurești, a celor sud-slave și ucrainiene, în timp ce, dimpotrivă, o compoziție cu largi cîmpuri libere se ivește în arta cehoslovacă, în cea franceză, germană, ba chiar și românească.

Ocupîndu-ne mai departe cu modalitatea operării în plan a artei populare, însemnăm cîteva din procedeele sale în materie de ordonare, caracter socotit un important moment constitutiv al operei de artă, și în construcțiile estetice cele mai noi, ca de pildă, în cea a lui Tudor Vianu, a cărui teorie a ordonării o vom folosi mai jos.

Arta populară folosește, în genere, mijloacele geometrice cele mai simple ale ordonării. Diagonala e astfel procedeul cel mai întrebuintat în tablourile, în care o persoană îngenucheată, solicită ajutorul ceresc de la un sfînt protector figurat de obicei în colțul opus al cadrului, cum întîlnim uneori în plastica populară germană⁴. Procedeul nu este mai puțin folosit în cea românească și anume pe domeniul icoanelor pe sticlă, de pildă. Iată astfel icoana reprodusă pe planșa XXVI a lucrării prof. Oprescu⁵ reprezentînd pe „Sf. Gheorghe”: ordonarea în diagonală se realizează cu ajutorul unor stînci schematic înfățișate care pornesc din colțul stîng și

¹ G. Oprescu, *L'art du paysan roumain*, 1937, p. 25.

² Vezi studiul nostru: *Opinii drăgușene despre frumos*, în monografia Drăgușului, reprodus în acest volum.

³ *Spațiul mioritic*.

⁴ Joseph Maria Ritz, *Bauernmalerei*, 1935.

⁵ G. Oprescu, *op. cit.*

drept al tabloului, de sus, și se încrucișează spre mijloc; de asemeni, prin direcția sulitei Sf. Gheorghe îndreptată spre gura balaurului de la stînga de sus spre dreapta de jos. Și mai tipică pentru ilustrarea procedului ordonării prin diagonală, ne apare icoana pe sticlă a planșei XXX, înfățișînd un ospăț în rai: o dublă diagonală parcurge spațiul icoanei de la stînga spre dreapta și de la dreapta spre stînga, desenînd limpede o cruce ce stă culcată pe brațul ei drept; înlăuntrul crucii sînt așezate — două cîte două — figurile. Este evident aci că procedeul ordonării coincide cu tratarea motivului crucii.

Dacă însă două persoane imploră sprijinul divin, artistul popular le situează simetric în cele două colțuri de jos ale tabloului, în timp ce figura sfîntului se înalță sus, la mijloc, realizînd astfel ordonarea prin forma triunghiului¹. În afara ilustrațiilor oferite de Ritz pentru pictura țărănească germană, întîlnim exemplificări și în cea românească, așa de pildă, icoana pe sticlă, reprodusă în planșa XXX² ultima, înfățișînd pe Isus în centru, înalt, puternic, avînd alături doi sfinți mai scunzi, alcătuiind baza ipotetică a triunghiului ordonator.

Ordonarea se săvîrșește alteori cu ajutorul schemei dreptunghiulare, așa cum remarcăm de pildă, în icoana pe sticlă reprodusă pe planșa XXVII, înfățișînd coborîrea lui Isus de pe cruce³.

În cazurile mai complicate ale reprezentării grupelor de sfinți, verticale și unghiuri orînduiesc firesc compoziția. Un procedeu frecvent al ordonării e echilibrul, în care tabloul — împărțit în două — așază într-o parte a sa un singur obiect de dimensiuni mari, pe cînd în cealaltă, adună numeroase obiecte mici. Avem astfel o pictură votivă din 1736 reprezentînd în partea stîngă a cadrului o biserică înaltă, în timp ce în partea dreaptă, găsim laolaltă o femeie îngenunchată, un bou și o serie de pomi proiectați diagonal, care dau față de biserică, impresia echilibrului⁴. Simetria guvernează apoi, o icoană pe sticlă ca cea din Transilvania datată

¹ *Op. cit.*, XIV.

² G. Oprescu, *op. cit.*

³ G. Oprescu, *ibidem*.

⁴ Ritz, *op. cit.*

1865, a cărei copie se află reproducă în revista *Boabe de grâu*¹ și care reprezintă închinarea magilor și a păstorilor în fața micului trup golaș al lui Isus, așternut la mijloc pe o ipotetică axă de simetrie între două grupe de câte cinci figuri. Alteori unificarea se săvârșește datorită revenirii necurmate a aceluiași tip de linie. Iată de pildă, icoana pe sticlă reproducă în planșa XXIV de către același cercetător. Ordonarea se realizează cu ajutorul liniei curbe ce se repetă. Icoana reprezentând pe «Sf. Ilie» e încheată din curbe paralele ce figurează pământul pe care-l ară un țăran, apoi deasupra plutesc norii de asemeni curbi, frîul din mîna „Sf. Ilie” în loc să fie întins ca pentru drumul cutremurător al profetului atîrnă rotund, liniile din care se înfiripă personajele sînt ele însele ușor curbate. Unificarea, prin același tip de linie, e — de altfel — foarte generală și pe alte domenii ale artei populare, pe desenul costumelor, covoarelor, broderiilor, cresăturilor în lemn etc.

Înfățișînd cîteva din cele mai frecvente procedee ale ordonării în plastica populară, nu voim să susținem — firește — prin aceasta, exclusivitatea lor pe seama ei. Și arta cultă le folosește în mod natural. În «Nașterea Venerei» a lui Boticelli curba ondulatorie e de asemeni procedeul unificator, triunghiul era foarte întrebuintat în Renaștere, diagonală o întîlnim alteori, ca în «Coborîrea de pe cruce» a lui Rubens². Despre arta cultă se poate spune însă că a depășit cu mult simplele procedee geometrice, folosind scheme ordonatoare tot mai complexe.

Specificul compoziției populare pare a veni însă dintr-o altă direcție. Sînt într-adevăr cercetători care susțin că ordonarea cea mai simplă chiar, este în fond tot o expresie a meșteșugului artistic și că arta populară se caracterizează, dimpotrivă, prin lipsa oricărei ordonări. O astfel de opinie e susținută într-o lucrare a lui Max Picard³ care ne-a dăruit o foarte profundă și mișcătoare descriere a felului particular al expresionismului țăranesc dominat — după el — de valorile religioase. Într-o pictură țăărănească, citată de el, obiectele unui spațiu determinat nu se ordonează după anume prin-

¹ 1932, nr. 11

² Tudor Vianu, *Estetica*, ed. I, vol. I, 125.

³ Max Picard, *Expressionistische Bauernmalerei*, p. 22.

cipii unificatoare. Ele alcătuiesc, dimpotrivă, fiecare, o individualitate ce interesează pe țaran în ea însăși și în izolarea ei. Fără a se influența reciproc, obiectele zac imobile, ani-nându-se parcă de o forță ce le transcende. De aceea, figurile par înșepenite, membrele apucă alături, în timp ce spațiile dintre ele sugerează o liniște atât de pură și profundă, încît lui Picard îi pare că poate auzi pe Dumnezeu. Situate numai în raport cu divinitatea, obiectele sînt lipsite de legături spațiale și perspectivă. Planul e preferat spațiului tridimensional, nu pentru că artistul popular n-ar fi posedînd știința acestei reprezentări, ci pentru că «un lucru nu e niciodată atît de singur ca în plan». Izolarea obiectelor și lipsa relațiilor spațiale corespunde deci — după Picard — unui caracter metafizic și nu unuia estetic. Prin lipsa ordonării, pictura țărănească dobîndește acel caracter abstract care a încorporat-o tipului idealist sau expresionist al artei. Max Picard ține însă să surprindă o interesantă delimitare între expresionismul cult și cel popular. Cel dintîi se pare produsul unui act reflectat, derivat care a desfăcut intenționat relațiile dintre obiecte, după ce însă le-a intuit mai întîi sistemul legăturilor fenomenale. Cel de-al doilea e, dimpotrivă, primar, absolut, pictorul țaran pătrunzînd inițial în lumea nerelaționalului fără vreun ocol prealabil. Picard își ilustrează afirmațiile cu o serie de tablouri. Între ele, unul reprezintă o sumă de animale, un cerb, un cal, un măgar, izolate între ele, neajutorate, sfioase, fără tendințe de apropiere. Un statism și abstractism divin caracterizează aceste tablouri.

Dar opinia lui Picard poate fi ușor ilustrată și cu exemplele românești ale icoanelor pe sticlă sau gravurilor pe lemn. Reprezentînd anume subiecte ca de pildă, lupta Sf. Gheorghe cu balaurul sau drumul producător de ploaie al «Sf. Ilie», cu toată opera ordonării elementelor tabloului — așa cum am descris-o mai sus — motivul nu pare a săvîrși totuși unificarea acestor elemente. Sf. Gheorghe, sulita lui, balaurul, sînt orînduite, e drept, pe aceeași linie diagonală, dar privindu-le cu atenție, între toate aceste date nu se statornicește o relație de agresivitate, ci, dimpotrivă chiar, fiecare din elemente se izolează într-un calm adînc de celălalt¹. Aceeași impresie o dobîndim contemplînd mai sus citata

¹ G. Oprescu, *op. cit.*, planșa XXX.

icoană pe sticlă, reprezentînd pe Sf. Ilie pe care pictorul-țăran ni-l înfățișează nemișcat, iar pe plugarul care ară privind-ne, fără a trăda vreo legătură cu actul ceresc al profetului. O concepție statică, o divină nemișcare ne întîmpină și aci, tocmai în două tablouri care ar fi trebuit să se caracterizeze printr-o vie acțiune.

Dacă problema se pune în acest fel, nu ne aflăm atunci în fața a două feluri deosebite ale ordonării, specificul artei populare constînd dintr-o ordonare numai aparentă a elementelor tabloului care nu se încheagă totuși în unitatea cerută de motiv? Onicum ar fi însă, evitarea spațiului tridimensional, operarea exclusivă în plan, folosirea celor mai simple procedee ale ordonării, lipsa de multe ori a relațiilor dintre elemente — rămîn soluțiuni generale pe care plastica populară le dă problemei spațiului. Chestiunea aceasta are însă și o altă latură, pe care o reliefează — de data aceasta — raportarea artei populare la cea primitivă.

Cercetările privind structura de spațiu și timp la primitivi au arătat că acestea nu sînt de aceeași natură ca la oamenii culti — scheme sau categorii abstracte ale ordonării — ci ele se află date laolaltă cu viața concretă, în situații obiective și acțiuni. Timpul e desemnat astfel prin momentele ce au o importanță practică pentru primitivi. Ora șase poartă la unele triburi numele de «timpul mulsului», ora 15 : «adăpatul oilor», ora 17 : «întoarcerea vitelor» ș.a. Spațiul de asemeni, coexistă în și cu obiectele situate în el. Din acest concretism, rezultă că spațiul și timpul nu pot fi diferențiate, ci alcătuiesc o «structură omogenă de spațiu-timp», care nu corespunde de loc schemei omului cu mentalitate logică. Aceste trăsături dominant obiective și concrete se răsfrîng, firește, în arta primitivă. Heinz Werner s-a ocupat de problemă într-o comunicare ținută în 1931 la cel de al patrulea congres de estetică și știință generală a artei din Hamburg, arătînd că arta primitivă reprezintă structura de spațiu-timp pe bazele concretismului și practicismului. Spațiul optic înfățișat în arta cultă e înlocuit în cea primitivă cu un spațiu determinat de condițiile reale ale vieții, de valoarea și importanța pentru această viață practică. În locul perspectivei spațiale optice ne întîmpină o «perspectivă a valorii». Înfățișînd astfel o trupă de albi condusă de un locotenent, primitivii l-au desemnat pe ofițer într-o mărime foarte redusă față de sol-

dați, întrucât, la cercetarea pe care aceștia din urmă o făceau, locotenentul stătuse deoparte.

Timpul fiind apoi legat de spațiu în structura comună de care vorbeam, reprezentarea mișcărilor se realizează spațial și simultan, momentele succesive concentrându-se într-unul sintetic. Asimilarea timpului cu spațiul e atât de vădită, încât cîntecele cu toată desfășurarea lor temporală sînt socotite ca obiecte spațiale ce pot fi cumpărate sau vîndute.

În reprezentarea spațiului și timpului la primitivi se mai adaugă extrem de importantul factor al magiei. Relațiunile și mărimile spațiului cunosc și determinări magice. Proportia obiectelor reprezentate în arta primitivă crește în raport cu importanța lor magică. Așa se explică de pildă mărirea apreciabilă a capului față de restul trupului, capul fiind considerat ca sediul forțelor misterioase. Verticalele și orizontalele nu indică apoi numai direcțiuni optice, ci simbolizează — primele — puteri înfricoșătoare și răufăcătoare, — celelalte — puteri ce se supun, împăciuitoare. Valori magice au, de asemenea, punctele, liniile, suprafețele.

Studiul lui Heinz Werner ni se pare interesant și pentru arta populară. Căci unele din caracterele primitivității cu privire la timp și spațiu se exprimă și aci. Concretismul și practicismul sînt și note ale sufletului popular și ca atare înlocuirea perspectivei spațiale optice cu o „perspectivă a valorii” se întîlnește și în cazul artei populare. Iată de pildă, cum un tablou din 1855 reprezentînd pe un soldat ca santinelă, îl înfățișează într-o mărime ce depășește considerabil clădirile, turnurile, pomii și pe ceilalți oameni din spatele lui¹. Perspectiva optică e vădit sacrificată în favoarea gradului de importanță pe care soldatul îl are în conștiința populară. În plastica noastră populară, întîlnim nu o dată cazuri ale perspectivei de valoare: așa în icoana pe sticlă reproducă pe planșa XXIV² reprezentînd pe «Sf. Ilie» — cel dătător de ploaie — semințe de mari dimensiuni plutesc în aer spre a reliefa țelul intervenției sfîntului. De asemenea, faptul se remarcă în numeroasele icoane pe sticlă care reprezintă pe Maica Domnului la picioarele crucii fiului ei. „Sf. Maria” ne apare

¹ Ritz, *op. cit.*

² G. Oprescu, *op. cit.*

în mărime considerabilă ocupînd trei sferturi din spațiul icoanei, în timp ce crucea cu Isus e modest figurată într-un colț al tabloului.

Pentru a pune în relief valoarea obiectelor, artistul popular folosește printre altele, procedeele schimbării de perspectivă, eliminarea elementelor secundare, transparența etc. O foarte frecventă schimbare a perspectivei, spre a evidenția o caracteristică ce trebuie neapărat reprezentată, o întîlnim în operele de artă populară ce înfățișează un cal și un călăreț, pe primul în profil, pe cel de al doilea în față, ca de exemplu — spre a cita numai un singur caz — reprezentarea cavalerului cu armură de pe placa de sobă secuiască reprodușă în planșa XII b¹. Lipsa elementelor secundare e izbitoare în figurarea omului căruia nu i se mai reprezintă toate părțile corpului. Numeroase ilustrații de acest fel întîlnim în albumul lui H. Th. Bossert². Cităm aci un exemplu românesc: pe o farfurie oltenească de la Horez, datată din secolul al XIX-lea, e reprezentat un harap. Spre a-l recunoaște, artistul popular a crezut că e suficient să-i înnegrească numai capul, neinteresîndu-se de loc de restul corpului. Gîtul e astfel redus la minimum, trunchiul e înlocuit cu un oval împodobit cu nervuri ce-i dau aspect de frunză, picioarele au dispărut în volutele unor spirale; doar mîinile pot fi recunoscute³. Procedul transparenței apoi, se ilustrează prin numeroase cazuri în care artistul popular vede prin trupurile oamenilor, prin ziduri etc.

În ce privește determinarea magică a perspectivei de valoare, ne lipsesc din păcate cercetări care să ne lumineze întrucît și în ce măsură se mai mențin încă în arta populară vechile moșteniri magice. Anchetele pe teren, ci nu în muzee, sînt și aci absolut necesare.

Un caz important al perspectivei de valoare îl alcătuiește tipismul formei. Artistul popular nu tratează formele după caracterul lor naturalist și individual, așa cum sînt date în obiectele concrete și particulare ale naturii, ci potrivit perspectivei de valoare, el reține numai liniile esențiale și defini-

¹ Barbu Slătineanu, *Ceramica românească*.

² Albumul: *Volkskunst in Europa*, tabela XXII, nr. 6.

³ B. Slătineanu, *op. cit.*, planșa XVII.

torii. Tipismul artei populare ne întâmpină astfel pe domeniul basmului și cîntecului popular. Caracterele eroilor sînt schitate în trăsături generale. Unul e înfățișat numai ca «rege», altul ca «fiu de rege», un altul e «hoțul», în sfîrșit «ostașul» și atît. Procedul tipizării merge atît de departe încît adeseori se renunță chiar la numele eroilor, sau cînd acestea se folosesc, au o formă comună: Hânsel și Gretel la germani, Făt-Frumos și Ileana Cosînzeana la noi, sînt atît de răspîndite încît nu mai au semnificația unor nume proprii. Tipizarea cuprinde și locul și timpul unde se desfășoară acțiunea. «Într-o poiană», «pe un picior de plai», «într-o pădure, pe culme de munte» sînt termeni cu totul generali, fără note determinative. Foarte cunoscute sînt de asemenea vagile indicații ale timpului: «a fost odată ca niciodată», «în vremurile de demult» ș.a.

Procedul tipizării se extinde și asupra acțiunilor și situațiilor. Fiul cel mai mic dintre alți trei e totdeauna făptuitor și izbînditor al unor mari acțiuni, un ostaș, care cînd moare trimite totdeauna ultimul său salut patriei iubite ș.a. Tipismul duce în cîntecul popular la formule de început și sfîrșit, la strofe călătoare, la repetarea de cuvinte sau versuri întregi — Delavrancea¹ observă că legenda Meșterului Manole a putut ajunge la 800 versuri numai prin repetarea a jumătate din ele — la rime călătoare sau uniforme ca cele în imperfect, gerundiv sau genetivul substantivelor, la imagini identice.

Procedul tipismului îl întîlnim însă, de asemenea în plastica populară, încurajat de cerințele țărănești chiar, care se mulțumesc cu tratarea generală a subiectelor. Un foarte elocvent exemplu ne oferă citata lucrare a lui Ritz care ne relatează cazul unei picturi votive din 1879 pe care s-a găsit și biletul de comandă al unui țaran bavarez. Acesta cerea: «Pe această tablă trebuie pictat un înger, un cal negru, un bou bălțat, o vacă cu spate alb, și un chip de femeie»². Pictura urma să implore protecția divinității prin înger pentru animalele enumerate, care erau amenințate de epidemii. Afară de cele cîteva determinări coloristice și acestea foarte generale, formularea comenzii e ea însăși tipizată. Respectînd va-

¹ *Estetica poeziei populare.*

² Ritz, *op. cit.*

gile indicațiuni ale țăranului, pictorul popular a zugrăvit chipurile cerute, în mod cu totul tipic. Picturile votive sînt foarte caracteristice pentru acest tipism al artei populare, tocmai fiindcă deși în genere ele sînt chemate să reprezinte cazuri particulare, tind totuși vădit către tipism. Sub stăpînirea acestuia cad într-un mod cu totul caracteristic pentru structura mentalității populare și modelele artei culte atunci cînd pătrund în popor.

Tipismul se întîlnește însă și în cadrul artei culte. În timp ce aci e însă numai variabil, cu justificări în concepția școlii din care face parte artistul, tipismul artei populare e o condiție fundamentală a ei, motivată de însăși circulația operei. Căci numai o creație desfăcută de rețeaua determinărilor individuale, esențializată și abstractizată, poate găsi ecou în sufletul colectivității.

Perspectiva de valoare cuprinzînd toate modalitățile formale de mai sus, diferențiază arta populară de cea cultă, care operează cu perspectiva optică. În același timp însă, perspectiva de valoare integrează arta populară alături de celelalte concepte paralele cu ea.

MATERIALELE ARTEI POPULARE

După cum se știe, materialele în care se întrupează fenomenul artistic sînt departe de a fi indiferente în procesul creației. Încă din starea lor brută, nelucrată, ele conțin latent posibilități de înrîuriri artistice. Materialele închid indicații și contraindicații estetice. Asume valori de conținut solicită anume încorporări materiale. Maiestatea, caracterul impunător și creator de istorie, nu pot fi întrupate în materia fra-

gilă a porțelanului, ci numai în masivitatea pietrei sau eternitatea bronzului.

Materialul are apoi — prin însăși structura lui naturală, rezultat al unor procese fizico-chimice — anume trăsături cu valori decorative. Fibrele lemnului, porozitatea argilei, liniarul țesăturilor ș.a. sînt elemente favorabile dintru început împodobirilor și condiționează numai feluri precise ornamentale.

Întrucît în arta populară valoarea estetică a producției nu e urmărită cu intenționalitate precisă, ci se realizează — în mod general — întîmplător, indicațiunile estetice și contraestetice ale materialului brut sînt mai puțin folosite ca în arta cultă. Interesîndu-l în primul rînd — cum am văzut — valorile de conținut, iar nu cele formale, preocupîndu-se mai ales de scopul creației sale care e utilitar, trebuind anume să producă unelte și obiecte ce sînt numai mijloace de lucru, potențele materialului se scurg pe calea realizării cît mai exacte a finalității practice. Artă populară fiind numai un adaus peste scopul strict al obiectului, mărginindu-se în cele mai multe cazuri la un rol secundar prin decorație, se subordonează, în mod firesc, materialului ale cărui virtualități naturale caută să le exploateze îndemnată de însăși evidența lor. Anumite motive ornamentale, ca spirala de pildă, au ieșit — s-a crezut — numai din tehnica unei prelucrări firești a materialului care a produs-o cu prilejul împletitului. Originea motivelor geometrice în genere a fost atribuită tehnicii împletitului și țesutului. Gottfried Semper a reprezentat cu o întreagă școală această direcție.

Simplitatea, claritatea și siguranța valorilor de conținut ale artei populare fac necesară numai folosirea unor materiale reduse ca număr și calitate, cu mai puține valori expresive ca arta cultă. Nuanțele limbii în poezia populară sau gama fină a sunetelor cu timbrul și intensitatea lor variabilă în muzică, culorile cu diferitele lor tonalități și valori, diferitele materiale ale sculpturii, de la argilă și pînă la marmură sau bronz, nu vor găsi un adăpost egal de binevoitor în cadrul artelor populare ca în cel al artei culte.

Materialele folosite mai frecvent vor fi desigur acelea ce sînt mai la îndemîna imediată a creatorului popular.

Limba și armoniile muzicii cu valori mai mult naturale decît estetic prelucrate — fără a exclude prin această carac-

terizare generală posibilitatea atîtor realizări singuratice în-
tîmplătoare cu înalte calități artistice — în artele zise ale
succesiunii, stau alături de cele oferite de natură în artele si-
multane.

Cel mai des folosit material pare a fi astfel lemnul, a
cărui structură simplă și ușor de mînuit, îl face indispensabil
pentru atîtea lucrări artistice populare, începînd cu însăși casa
de locuit, trecînd la mobilierul ei, apoi la unelte ale întrebui-
nțării casnice și pînă la acele încrestături al căror simț
artistic a fost — cu drept cuvînt — de atîtea ori admirat.
Lemnul conține într-adevăr foarte numeroase posibilități de
formare. Un cercetător german — Josef Blau — a numărat
numai în pădurile din Boemia 27 feluri de structuri de lemn.
Ne putem deci ușor închipui ce virtualități zac aci, cu atît
mai mult cu cît structura însăși a lemnului, variabilă de la
speță la speță, determină o anume direcție a formelor orna-
mentației¹.

Cele mai vechi obiecte din lemn au fost, desigur, groso-
lane, dar ele dovedesc nu mai puțin o năzuință spre formă.
Lucrările dulgherului, sculpturile în lemn, au dat mai tîrziu
prilejul meșteșugului cu îndemînări artistice sau acelei arte
a încrestăturilor, specialitate din vechime a ciobanilor de pre-
tutindenii. Tîmplăria s-a dezvoltat numai tîrziu din dulgherie.
Mai sus-citatul J. Blau ne-a dat o foarte minuțioasă descriere
a utilizării speciilor de lemn din Boemia în casa unui țaran
local care folosea nu mai puțin de 27 de feluri de lemn,
deosebite prin origine și proprietăți, și alese după criteriul
cele mai potrivite întrebuițări. Din relațiile aceluiași, aflăm
că numai pentru un scăunăș se folosesc nouă feluri de lemn,
în alte regiuni cifra se ridică la 13, numărul fiind determinat
după variațiile superstițiilor locale, încărcîndu-se deci în plus
cu o valență magică.

Lemnul constituie mai ales material pentru sculptura popu-
lară decorativă pe dulapuri, scaune, uși, pereți, forme de pră-
jituri. Distingem, mai întîi, lucrări pe suprafețe de mobilă,
ale căror contururi sînt determinate de caracterele stilurilor
culte de la gotic la baroc. Urmează lucrări în relief ce se în-
tîlnesc — în mod obișnuit — sub influență catolică, apoi

¹ Opreșcu, *op. cit.*, p. 17.

confectionarea de măști cu formele cele mai oribile avînd menirea magică de a îndepărta duhurile rele, figuri pentru jocuri de societate, teatru de păpuși, cripte sau scene religioase. Sculptura în lemn presupune munca meșteșugarilor specializați și ea dă prilejul dezvoltării în multe ținuturi a unor adevărate industrii casnice. Forme de sculptură în lemn, afară de cele de mai sus, avem în micile unelte ale veselei ca linguri, farfurii ornamentate etc., foarte însemnată industrie a jucăriilor din centre renumite ca Nürnberg sau Oberammergau. Același material dă prilejul — alături de încreștări — altor ornamentări, tăieturi în suprafață și chiar zugrăviri. Unelte de lucru și obiecte ale casei : ulcioare, pahare, modele de cozonaci, jucării cunosc acest fel de ornamentări care nu schimbă întru nimic forma cerută de utilitatea obiectului, element ce primează. Citatele prelucrări ale lemnului ilustrează cu limpezime simțul popular pentru ceea ce spuneam că se numește indicația sau contraindicația materialului, și utilizarea prin prelungire, a latențelor naturale. Grete Dircks notează în această privință cu drept cuvînt : «Admirăm în această artă casnică, fina sensibilitate pentru materialul-lemn, întrucît modelul urmărește în linii mișcătoare structura lemnului. Un motiv se supune deci frumuseții și putinței de expresie a materiei și se încorporează datului. Modelul primește de la material inspirația și rămîne constrîns în el, motiv și material alcătuiesc un acord armonic» ¹.

Se vede deci cît de apropiată e arta populară de natură, pe care — în cele mai multe cazuri — o prelungește fără a i se opune, cum se întîmplă cu arta cultă.

Un alt material de vechime preistorică este argila cu calitățile ei excepționale de a se lăsa modelată în toate formele. Lucrată mai întîi cu mîna liberă și împodobită cu imprimări cu degetul sau cu un bețișor de lemn, invenția de mai tîrziu a unei plăci învîrtitoare și descoperirea arderii ei, i-au dat o mare întrebuințare și dezvoltare. Farfurii, pahare, vase, ulcioare, jucării, olane cu decorații ce variază în forme și culori după ținuturi, iată numai unele din marile posibilități ale argilei, materialul atît de apropiat și la îndemîna meșteșugarului popular.

¹ *op. cit.*, p. 40.

Sticla alcătuiește un domeniu special, caracteristic într-o măsură artei populare. În acest material, se suflă podoabele de pe pomul de iarnă, sticle, pahare, cești îmbodobite în fel și chipuri. O utilizare particulară a materialului ne-o dă pictura pe sticlă cu mare înrîurire asupra poporului prin puterile culori ce folosește și prin credința în influența sfinților protectori ce sînt de obicei reprezentați. Pictura pe sticlă cunoaște la noi genul icoanelor pe sticlă.

Mai greu de prelucrat, cerînd concursul meșteșugarilor specializați, în afară deci de o participare mai vie a omului din popor neucenicit în acest domeniu, metalele cunosc totuși o întrebuințare destul de frecventă. Fierul e folosit la lanțuri, cruci de mormînt, biserici, unelte casnice : căruțe, chei, mobile, uși ș.a. dînd și posibilități ornamentației geometrice, în cadrul căreia spirala rămîne motivul cel mai elegant. Dar fierul e reputat ca avînd mari înrîuriri magice, ceea ce și explică deasa lui folosire. Asociat cu puterile vrăjitorești ale formelor ascuțite, lucios, împodobit cu semne, el e renumit ca aducător de noroc sau îndepărtînd demonii. Arama, cositorul, alama, foarte rar aurul sau argintul sînt de asemeni folosite în arta populară. Strălucirea le dă un farmec deosebit. Bogate virtualități decorative pot fi aci realizate. Cositorul e, în special, preferat ca fiind mai ușor de lucrat, iar obiectele create din el, au o circulație mare printre țărani ai unor anume regiuni europene.

Trestia, papura, salcia, paiul dau mai departe materialul împletiturilor pentru coșuri. Dacă elementele mai sus înfățișate alcătuiesc depozitul de lucru al bărbaților, celelalte sînt materialele femeilor. La ele se adaugă confecționarea îmbrăcăminții și portului prin tors și țesut. Structura acestora se compune din înlănțuirea firelor în plasă de unghiuri. E natural deci, ca motivele să ia forme geometrice de combinațiile cele mai fanteziste, care alcătuiesc chiar reprezentări de plante, animale sau oameni. Scenele biblice pe covoare, de pildă, au de aceea o tratare geometrică. La tehnică, vin să se adauge, împletitul, lucrul cu iglița, cusăturile etc. Dantelăriile, cu formele lor minunate, intră de asemeni în această categorie.

Să rezumăm acum, reținînd din considerarea materialelor, elementele definitorii pentru conceptul nostru. Spre deosebire de arta cultă, am constatat că cea populară folosește nu atît indicațiile și contraindicațiile estetice, cît pe cele utilitare prin

care scopul practic al obiectelor domină pe cel artistic propriu-zis. Când însă la stricta utilitate a producțiilor, se adaugă elementele decorative, acestea urmăresc cu fidelitate sugestiile naturale ale materialului. Impresia că arta populară continuă natura vine și de aci. Prin acest caracter, ea se alătură iarăși artei primitive de care o leagă și urme de înrîuriri magice ce se întâlnesc uneori și cu prilejul alegerii materialului de utilizat.

CLASIFICAREA ARTEI POPULARE

Descrierea fenomenului artistic popular care ne preocupă în această primă parte a studiului nostru, trebuie completată cu încercarea de situare a artei populare printre tipurile artistice. Un nou și important element al definiției conceptului urmează astfel a fi fixat prin introducerea artei populare într-una din clasele sistematice obținute prin reunirea — după anume caractere intrinseci — a unor producțiuni ce pot veni din colțurile cele mai depărtate ale spațiului sau din momentele cele mai variate ale timpului.

Care sînt însă tipologiile artei ce trebuiesc luate în considerare pentru o astfel de clasificare a artei populare? Cercetătorii au oferit o serie de tipuri artistice între care operele de artă, indiferent de locul sau timpul creării lor, au a se împărți, după foarte variate criterii.

Între tipologiile propuse, una din cele mai generale e diviziunea: tip idealist și tip realist al artei, care folosește criteriul atitudinii față de realitate, de a cărei fizionomie arta se poate apropia sau îndepărta cu totul. Utilizînd termeni din cei mai feluriți ca cei pe care îi vom nota de îndată, tipologia dualistă de mai sus și-a menținut de fapt caracterul, variînd numai motivările într-o serie întreagă de clasificări. Pentru Max Verworn astfel, toate formele artei

începînd din preistorie, trecînd prin epocile istorice, cuprînd pe primitivii contemporani ca și pe copii, sînt despicate în două grupe mari: arta fizioplastică și arta ideoplastică, cea dintîi reprezentînd natura sub perspectiva optică, cea de a doua oglîndind gîndirea despre natură, ideile creatorilor despre ea. Urmărind exprimarea aceleiași concepții, Kurt Freyer care a scris unul din cele mai substanțiale studii despre arta populară¹, distinge de asemenea, de data aceasta cu o altă terminologie, un tip abstract al artei spre deosebire de unul naturalist. Apropiată, dar pe baza unei motivări metafizice, e și clasificarea lui W. Worringer într-un tip simpatetic, familiarizat cu natura și un altul abstract, înfricoșat de ea. O tipologie mai veche, dar pe care o reia cu noi motivări Max Picard², recunoaște pe baza aceluiași criteriu, un tip impresionist al artei caracterizat prin înfățișarea «obiectului pur» ce domină personalitatea creatorului și un tip expresionist care reliefează dimpotrivă subiectivitatea creatorului în ciuda datelor obiective ale realului. Un alt cercetător care și-a închinat strădaniile sale artei primitive îndeosebi — Herbert Kühn — înlocuiește termenii citați cu alții care i se par mai potriviți și distinge astfel între tipul senzorial al artei, în care datele simțurilor stăpînesc eul, și tipul imaginativ, în care dimpotrivă eul este factorul dominator al realității. Tipul senzorial reprezintă fenomenele particulare ale realului, pe cînd eul imaginativ dă expresie permanentului, generalului, legii. În sfîrșit, o nouă formulare cunoaște această tipologie la cercetătorul artei primitive a copilului care este Luquet, ce deosebește între realismul vizual caracterizat prin reprezentarea optică a realului și realismul intelectual ce înfățișează ceea ce creatorul gîndește despre fenomenele naturii, nu ceea ce vede efectiv, contemplîndu-le.

Privind laolaltă aceste tipologii, e evident că ne aflăm numai în fața unei variații de terminologie, ci nu a unor deosebiri de fond. Tipul realist, arta fizioplastică a lui M. Verworn, tipul naturalist al lui Kurt Freyer, cel sim-

¹ *Zum Problem der Volkskunst*, în *Monatsheft für Kunstwissenschaft*, 1916, nr. 6.

² *Expressionistische Bauernmalerei*, 1918.

patetic al lui Worringer, cel impresionist, cel senzorial al lui Herbert Kühn ca și realismul vizual al lui Luquet, își corespund ca unele ce exprimă aceeași apropiere categorică de real și fenomenalitatea lui. De asemeni tipul idealist, arta ideoplastică, tipul abstract, cel expresionist, imaginativ sau realismul intelectual, sînt construite pe aceeași bază a îndepărtării de natură și reprezintă termeni contradictorii față de primii. S-ar putea firește discuta proprietatea acestei terminologii și s-ar putea opta pentru una sau alta din ele, observînd — de pildă, — că în timp ce toate — cu excepția tipologiei lui H. Kühn — accentuează elementul intențional al artei față de natură, cea din urmă se limitează în cadrul neutral al psihologiei atunci cînd distinge între tipul senzorial și cel imaginativ al artei. O astfel de discuție ne-ar îndepărta însă prea mult de obiectul acestui capitol. Ceea ce trebuie să ne rețină însă e altceva, și anume motivarea acestei tipologiei, explicarea clasificării dualiste a artei, întrucît ea ne va da prilejul a înțelege și justificarea încadrării tipologice a artei populare.

Sub influența materialismului istoric ale cărui determinante au cuprins în felurite moduri și arta, o motivare economică stă la baza tipologiei artistice, dualiste a lui Herbert Kühn. Distingînd între un tip senzorial și altul imaginativ al artei, autorul *Artei primitivilor* (1923) le explică existența prin feluritele stări economice ce le-au determinat. Tipul senzorial al artei e reflexul economiei pe care — după K. Bücher — o numește parazitara. În această formă într-adevăr, omul trăiește din vînat, cules de fructe și plante ce cresc de la sine, fără grija viitorului, ca un copil permanent al prezentului, mișcîndu-se liber și fericit în cadrul purei fenomenalități a naturii. Artă unei astfel de condiții economice e firesc să fie senzorială sau naturalistă. Cu schimbarea însă a formei economice parazitare într-una simbiotică, omul începe a se simți legat de mediu, de pămîntul pe care-l lucrează, e cuprins de grija muncii cîmpului și de neprevăzutul climei. Mentalitatea mistică și magică prind a se dezvolta, forțe tainice încep a popula natura, unele protejîndu-l, altele asuprindu-l. Natura ia o înfățișare dualistă : fenomenul, ceea ce ne apare la prima vedere, și forțele oculte ce devin adevăratele lui determinante. Expresia spirituală a acestei noi vieți o alcătuiește arta imaginativă

ce reprezintă puterile misterioase ce stau ascunse și pînditoare în fiecare colț din natură. Momentul inițial și tipic al artei senzoriale s-a ivit în paleolitic datorită formei economice parazitare, cel al artei imaginative în neolitic o dată cu economia simbiotică. De atunci cele două tipuri artistice apar de cîte ori străvechile lor condițiuni necesare și suficiente se întrunesc.

E ușor de văzut că, dacă luăm în considerare împrejurările economice ce o determină, arta populară și în special forma ei țărănească, întrucît se ridică pe fundamentul unei economii simbiotice — agrare — ce prilejuiește, pe plan spiritual, o concepție dualistă despre natură : fenomen, dar și puteri misterioase ce-l conduc, aparține tipului imaginativ al artei și reprezintă ca atare duhul cel necunoscut al firii, realitatea ei abstractă, ci nu pe cea fenomenală.

Ignorînd condiționarea economică și transpunîndu-se pe un plan pur spiritual, Worringer a propus o explicație metafizică a acestei tipologii artistice ce ajunge totuși la același rezultat. Tipul simpatetic al artei e pentru acest din urmă cercetător, explicabil prin faptul că omul clasic și modern, reușind a cunoaște și înțelege natura, croindu-și — prin urmare un loc și o concepție în cadrul ei, o poate trăi prin procesul «Einfühlung»-ului ca o formă cu care a izbutit să se familiarizeze. Tipul abstract oglindește, dimpotrivă, sentimentul metafizic al omului pentru care natura e încă o enigmă nedezlegată, închegată din fenomene misterioase, nedescifrabile încă de o rațiune incipientă pe care e nevoit deci, a o ocoli cu teamă, refugiindu-se într-o lume abstractă creată de imaginația lui. Încercînd o aplicație a acestei motivări, observăm că arta populară ca una ce exprimă tocmai sentimentul metafizic al omului încă îndepărtat de explicările raționale, se încadrează — în mod firesc — tipului abstract al artei.

O explicație de același ordin metafizic, ne oferă și mai sus-citatul Max Picard. Spre deosebire de Worringer însă, distingînd un tip impresionist și altul expresionist al artei, Picard nu-l leagă pe cel din urmă de sentimentul groazei față de o natură pe care omul nu a putut-o încă stăpîni, ci socotește dimpotrivă că tipul abstract reușind a domina multiplicitatea fenomenală a realului și a suprima valul mișcării continue, exprimă o liniște biruitoare, abstractă. In-

tegrînd arta populară acestui tip, Picard remarcă o valență specifică pe seama ei prin caracterul primar, absolut al intuirii abstractului, pe care expresionismul cult nu-l cunoaște, ca unul ce atinge această formă a artei pe căile ocolite ale evadării intenționate din lumea fenomenală. Expresionismul țărănesc prin încremenirea lui definitivă, prin statismul lui absolut, prin cultivarea singurătății și izolării obiectelor, respiră un aer transcendental, pare mereu animat — crede Picard — de duhul nevăzut al divinității.

La condiția economică și la cea din planul opus al metafizicii, vine să se adauge, prin contribuția lui Max Verworn, și un determinant psihologic al tipologiei artei. Distingînd într-adevăr între tipul fizioplastic și cel ideoplastic, cercetătorul îl consideră pe cel dintîi ca expresia momentului psihologic al înregistrării senzoriale a obiectelor naturii și al prelucrării lor fără interpunerea reprezentărilor, imaginației ce modifică exactitatea naturalistă a percepțiilor, iar pe cel de a doilea — tipul ideoplastic — ca modificînd tocmai această exactitate prin intervenția fanteziei. Între datele senzoriale și prelucrarea lor motorică, s-au interpus mai ales reprezentările ce s-au alcătuit în jurul ideii de suflet, care a dus la animism, la concepția spiritelor rele și bune, înlocuind astfel o natură imediată, fenomenală cu una teoretică, imaginată.

Motivarea tipologiei artistice ia însă la Verworn alături de explicația psihologică de mai sus și o formă tehnică, pe care o expunem de asemeni aci pentru posibilitatea ce ne oferă de a o aplica amplu artei populare.

Considerînd apariția tipului fizioplastic al artei ca foarte firească o dată ce acesta se constituie prin imitarea naturii, strădaniile lui Verworn converg către motivarea tipului ideoplastic care s-a îndepărtat de natură. Cum s-a putut realiza acest fenomen în evoluția artei? Printr-o contaminare a ornamentului — categoria cea mai veche a artei, manifestată încă din paleolitic — cu figurativul de mai tîrziu. Intrînd în relațiuni strînse chiar de la sfîrșitul perioadei renului, reprezentările figurative au început să fie folosite ca ornamentație. Animale întregi, sau numai părți din trupul lor, au devenit motive ornamentale. Prin aceasta însă, figurarea lor trebuind a se adapta materialului și suprafeței disponibile pentru ornamentarea obiectelor de utilitate,

a ajuns tot mai schematizată, tinzând astfel spre tipul ideoplastic. Dar îndepărtarea de natură — crede Verworn — s-a putut produce și în cazul invers când contaminarea ornamentului cu figurativul s-a făcut în sensul aplicării celui dintâi la cel de-al doilea. În arta fizioplastică a paleoliticului și în diferitele ei forme de mai târziu, punctele, liniile, figurile geometrice au fost chemate să deseneze animale și oameni. Cubismul de astăzi nu e dovada contemporană a acestei direcții ideoplastice? Analiza cercetătorului nostru descoperă însă și alte momente ale îndepărtării de natură. Când, în loc de a se figura un obiect după un model prezent în natură, se copiază diferitele lui reprezentări ulterioare în lipsa originalului, nu se tinde fatal către antinaturalism? Accentuarea elementului important și neglijarea celui secundar duce de asemeni la ideoplastie. Când o amuletă primitivă cu funcția magică de a lupta în contra înțepenirii mâinii, e alcătuită dintr-o singură mână ce atârna imens de un corp uman foarte sumar sculptat, nu ne mai aflăm, firește, în fața unei tratări naturaliste. În sfârșit, arta ideoplastică se produce și în cazul în care o reprezentare voind să comunice o acțiune ce se desfășoară în timp, e nevoită să înfățișeze numai momentul principal ignorând pe cele secundare. Un om care fuge e astfel figurat mai ales cu picioarele, capul fiind simplificat până la limita recunoașterii omului. Acest din urmă caz, distinct la Verworn, trebuie redus de fapt la cel precedent. Ultima categorie a ideoplastice e — după același scriitor — ruperea definitivă a contactului cu natura, opera devenind produsul imaginației, cu funcția de a combina în formații noi vechile elemente ale naturii.

Nu ne interesează aci măsura în care Verworn a reușit să contruiască tipul independent al ideoplastice față de fizioplastică. Observăm numai, în treacăt, că în parte ne aflăm doar în fața unui tip derivat evolutiv din cel fizioplastic, ci nu a unui tip dintru început, original, esențial diferențiat. Ceea ce ne preocupă însă aci e — cum spuneam — aplicația motivărilor lui Verworn la arta populară. Ne întîlnim adică în cazul acesteia cu condițiile ce favorizează nașterea ideoplastice spre a legitima încadrarea artei populare în acest tip? Răspundem după cum urmează.

Faptul mai întâi că arta populară e în bună parte ornamentală, ci nu figurativă, că vine prin urmare să se subordoneze utilității obiectelor, realizează prima condiție a lui Verworn în cazul în care figurativul i se aplică. Se întâlnește de asemeni și direcția inversă prin aplicarea decorativului geometric la figurativ în procedeul deseori folosit de arta populară al reprezentărilor schematice a motivelor naturale, determinate de altfel și de structura inițială a materialului, a uneltelor rudimentare cu care se lucrează și uneori de neîndemânarea, neglijența sau oboseala artistului popular¹.

O a treia aplicare a tipului ideoplastic a găsit-o cercetătorul nostru în faptul îndepărtării de modelul natural prin copierea succesivă a reprezentărilor anterioare. Dacă ne amintim că unul din caracterele fundamentale ale artei populare constă în perpetuarea formei prin tradiție seculară și milenară chiar, artistul popular trebuind să urmeze drumul trecutului, a fost nevoit să figureze modele vechi și să se îndepărteze prin aceasta de contactul viu și reînnoit cu natura. Accentuarea momentului principal și neglijarea secundarului — o altă condiție a tipului ideoplastic — s-a produs de asemeni în cadrul artei populare prin introducerea perspectivei de valoare mistică și magică în locul celei optice. De o ruptură de natură — din intențiuni pur artistice, ultima modalitate a tipului ideoplastic — nu se poate vorbi însă în cazul artei populare, unde înlăturarea naturii are motive magice, ci nu estetice. Tipul ideoplastic al artei găsește deci — în cuprinsul artei populare — împrejurări foarte favorabile de realizare. Acestea i-au și prilejuit apariția de fapt.

Tipologia dualistă are firește păcatul oricărei clasificări cu pretenții de a fi definitivă și absolută. Împotriva ei s-a ridicat de pildă esteticianul fenomenolog Odebrech, observând cu drept cuvânt că un tip naturalist pur al artei sau unul pur abstract nu poate exista în fapt. Nu trebuie să cerem însă unei clasificări un caracter absolut, ci numai unul relativ în sensul dominării într-un tip sau altul, a fizioplasticului sau ideoplasticului, ci nu a stăpînirii lui exclusive. Cu această rezervă, tipologia dualistă poate fi valabilă și

¹ G. Oprescu, *L'art du paysan roumain*, p. 16.

introducerea artei populare în tipul abstract justificată prin dominarea ideoplasticului, fără excluderea totală a însușirilor naturaliste prin tendința spre abstract.

Caracterizarea artei populare ca aparținând tipului «abstract», «ideoplastic», «realist intelectual», «idealist» sau mai precis tinzând spre acestea, sugerează însă inexactități, provocate de terminologie, pe care sîntem datori a le îndepărta. Într-adevăr, toate aceste atribute încarcă arta populară cu o însușire pe care de fapt n-o posedă, și anume, cu un proces intențional de gîndire, de abstractizare, de idealizare. Dacă o astfel de activitate se produce în cazul artei culte, ea e necunoscută artei populare al cărei abstractism reprezintă rezultatul unei simplificări inconștiente a modelelor, unei schematizări cu determinante felurite ca cele mai sus expuse la care se adaugă sugestiile înseși ale materialului, imperfecțiunea uneltelor folosite, ba uneori chiar — cum observă Adolf Spamer — nevoii economice de a obține un număr cît mai mare de exemplare — ca în industria jucăriilor sau a icoanelor pe sticlă — în timpul cel mai scurt. Accepțiunea intențională a termenilor trebuie dar eliminată. Sînt de aceea de preferat termenii neutrali psihologici ca, de pildă, tipul imaginativ propus de H. Kühn.

Cu această corectură, arta populară își însușește încă un element al definiției ei, care cuprinde alături de artele plastice și pe cele poetice, ca unele ce reprezintă și ele același caracter abstract produs de o înfățișare schematică a personajelor, în basme de pildă, de generalizarea locului și timpului unei acțiuni, de procesul de dezindividualizare al creației poetice, despre care ne ocupăm în altă parte a acestui studiu.

Încadrarea artei populare în tipul «abstract» sau imaginativ nu exclude însă — cum am și arătat mai sus — orice tendințe naturaliste la aceasta. Adolf Spamer distinge astfel la țărani de astăzi o depășire a tipizării motivului, o dată cu dorința ca reprezentarea artistică să fie mai vie, mai «adevărată», «să te îndemne parcă a o mușca», «să-ți lase gura apă» după fata din tablou, cum spun oamenii din popor¹.

¹ *Volkskunst u. Volkskunde* în „Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde, 1929.

Țăranii Drăgușului aveau uneori aceleași dorințe. Cocoșii de pe blideri plăceau mult fiindcă exactitatea realistă a desenului le stimula funcțiile gustative. Zugrăvirea pe un cuier a unei sticle și a unui pahar li se părea altor țărani atît de vie c-ar fi voit să bea din ele¹. Unele arte naționale au mai puternic ca altele aceste tendințe naturaliste. Așa ne apare de pildă, cazul artei franceze sau cehe, populare².

Încorporarea artei populare categoriei abstracte a artei înseamnă integrarea ei în același tip cu arta primitivă — exotică — cu cea a copiilor, ba chiar cu cea a schizofrenicilor care are același caracter. Se acoperă însă sfera artei primitive cu cea a artei populare prin tipul abstract căruia amîndouă îi aparțin? Să observăm că termenul „artă primitivă“ e mult prea general și că el nu se confundă, pe de-a-ntregul, cu tipul imaginativ al artei. Într-adevăr, arta primitivă-exotică cunoaște de fapt, în cuprinsul ei — ambele tipuri ale artei. Alături de cel imaginativ, abstract, ea îmbracă și formele tipului naturalist. Ba încă acest din urmă tip e în evoluția artei primitive, cel mai vechi, cel care precede tipului abstract. Încă din 1894, E. Grosse în cunoscuta lui lucrare despre *Începuturile artei* a remarcat puternicul caracter naturalist al plasticii popoarelor de vînători din Africa, Australia, Asia, America ce-și iau modelele din natură și numai dintre obiectele bine și amănunțit observate, cum sînt vînatul etc. Reluînd, pe aceeași bază, a materialismului istoric, descrierea și explicarea tipurilor artistice, Herbert Kühn constată de asemeni, la primitivi existența ambelor tipuri. Pe cel naturalist, senzorial după el, îl consideră tot astfel ca cel mai vechi, îl localizează în paleolitic și-l socotește produs al rasei daurignac sub influența economiei parazitare. În peșterile din sudul Franței și nordul Spaniei se găsesc într-adevăr picturi din această îndepărtată epocă ce uimesc prin fidelitatea cu care reprezintă pînă în amănunte, modelele naturii.

Față de această situație, lucrurile trebuie precizate. Artă populară ca tip «abstract» are a se alătura numai de

¹ Inf. Maria Bobeica.

² L. Blaga, *Spațiul mioritic*, p. 197.

tipul corespunzător al artei primitive. Aceeași metodă trebuie urmată și în procesul de identificare a artei populare cu arta copilului, socotită ca speță a artei primitive. Aplicându-se și în domeniul artei legea biogenetică, s-a căutat a se arăta că evoluția formelor artistice prin care trece umanitatea se repetă și în cadrul vieții individuale a omului. Cum evoluția artistică, a umanității merge de la o etapă fizioplastică la una ideoplastică, ar urma ca și copilul civilizatului de astăzi să înceapă a desena fizioplastic. Cercetările privind arta copilului au arătat însă cu evidență că faza naturalistă îi lipsește cu totul și că de fapt copilul trece direct la etapa ideoplastică. Max Verworn și Luquet au dovedit cu prisosință acest adevăr. Legea biogenetică nu-și găsește deci aplicare în cazul de față. Artă copilului rămâne doar, a fi alăturată numai modalității „abstracte” a artei primitive și împreună cu aceasta, artei populare.

Comparația merge însă și mai departe și cuprinde și arta schizofrenică, ce a fost și ea caracterizată ca aparținând tipului abstract. Hans Prinzhorn a arătat în lucrarea sa despre *Plastica bolnavilor mintali* (1923), că între arta acestora și cea a primitivilor este o „înrudire surprinzătoare în cel mai înalt grad, care merge așa de departe, încât e greu să formulezi deosebiri” (p.321).

Ținem să subliniem încă o dată în încheiere, că această clasificare e firesc relativă, că arta populară *tinde* mai mult spre abstractism decât este în mod absolut, și că formele ei, aparent naturaliste, urmează ele însele acest drum.

ARTA POPULARĂ ȘI IDEEA DE STIL

Operele de artă sînt asociate de obicei cu noțiunea stilului, un concept de natură teoretică, dar și istorică, în timp ce tipul artistic de care am vorbit în capitolul precedent

e numai o sinteză teoretică. Ne însușim pentru observațiile ce urmează, definiția concisă a stilului pe care ne-o oferă în *Estetica* sa, Tudor Vianu: «Vom defini stilul: unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură. Unitatea și originalitatea sînt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului»¹.

Pentru a completa descrierea fenomenului artistic popular, sîntem nevoiți a ne întreba dacă arta populară are și ea un stil, dacă prin urmare multiplicitatea operelor populare sau fiecare producție în parte, manifestă sau nu acea unitate și originalitate ce purced din structura creatorului, și alcătuiesc ideea stilului.

După cum am avut prilejul să arătăm, atît unitatea, cît și originalitatea operelor populare, au fost deseori contestate. Artă populară a însemnat pentru mulți cercetători a căror direcție de gîndire culminează în sistemul lui Hans Naumann, o simplă copie inferioară, lipsită de calitățile estetice ale artei culte, de «stil», din ale cărei rămășițe — cum s-a spus — trăia arta populară. Împrumuturile „de sus” ale artei populare se produc într-adevăr în unele cazuri. Ele îmbracă, de obicei, două forme: mai rar, arta populară preia elementele stilului artistic contemporan, foarte des însă asistăm la fenomenul numit de K. Freyer: «die Stilverschleppung», tîrîrea adică a unor vechi forme stilistice cu mult după dispariția lor în straturile culte, de-a lungul păturilor populare, unde apoi se întîlnesc și fac să coexiste — în aceleași opere — elemente disparate de stil. Nenumărate exemple ne stau la îndemînă. O față de dulap din 1524 citată de același Freyer întrunește astfel laolaltă caractere ale Renașterii cu goticul, ba chiar cu străvechiul stil germanic. În cîntecele populare, de asemeni — observă Hansen² — apar alături straturi stilistice medievale cu altele foarte moderne. John Meier a ilustrat în numeroasele lui studii, fenomenul („*Volksliedstudien*, 1917). Astfel una din poeziile populare germane cele mai cunoscute «*Stehe ich an eisernen Gittern*» care numără 10 strofe, e țesută din următoarele fire: strofa 10, care e

¹ *Op. cit.*, I, p. 178.

² *Die deutsche Volkskunde* (A. Spamer).

„o strofă călătoare“ și a 9-a, aparțin începutului secolului al XIX-lea, strofele 4, 5, 7, 8 vin din al XVII-lea ca și prima, a 2-a, a 3-a ¹.

Fenomenul «tîrîrii stilului» îl întîlnim și în arta populară românească. Stilurile artistice au pătruns la noi cu o încetineală vădită, uneori cu o întîrziere de un veac, față de momentul inițial al modelului ².

La elementele împrumutate de sus, vin să se adauge apoi vechi moșteniri preistorice. Vechile elemente bizantine și straturile gotice s-au așternut în ceramica populară moldovenească peste străvechi urme preistorice. Alteori, alături de un motiv rococo apar motive preistorice ca de pildă, spirala ³. Dar eterogenitatea elementelor ce intră în structura unei opere de artă populară e prea evidentă, spre a mai insista asupra-i. Ea pune — în acest fel — în discuție, caracterul unității ce trebuie să definească stilul. Sînt sau nu unificate, în opera populară, elementele disparate, de care pomeneam? iată întrebarea care hotărăște existența sau inexistența unui stil popular.

Unificarea se obține datorită agentului creator al operei și originalității sale. În multe cazuri, ea se și produce, într-adevăr. Încheind analiza împrumuturilor cîntecului popular mai sus citat, J. Meier conchide astfel: «cîntecul acesta dovedește cum din numeroase elemente disparate și în ele însele autonome se produce o impresie de rotunjire și organizare a unității». Dacă agentul creator popular e capabil de a unifica elementele eterogene împrumutate, înseamnă că nu ne mai aflăm în fața unei lipse de stil așa cum s-a putut crede, ci dimpotrivă descoperim o voință energică de stil, «un caracter propriu stilistic al artei populare» ⁴. De unde vine această proprietate? Din natura deosebită a agentului creator ce se manifestă în cele două categorii ale artei, desigur. Unii cercetători ca citatul K. Spiess socotesc stilul cult.

¹ *Op. cit.*, p. 1—107.

² G. Oprescu, *L'art du paysan roumain*, p. 71.

³ B. Slătineanu, *Ceramica românească*, p. 49.

⁴ *Op. cit.*, p. 85.

⁵ K. Freyer, *Zum Problem der Volkskunst* în „Monatshete für Kunstwissenschaft, 1916, nr. 6.

ca fiind personal, cu o desfășurare istorică în timp, cu o epocă a nașterii și alta a morții, pe când stilul popular ar fi impersonal, o expresie a comunității, și ca atare desprins de moment, fără devenire, numai cu o durată ce se acoperă cu aceea a comunității. «În arta țărănească — spune autorul nostru — întâlnim diferite forme, dar nu temporal succesiv, ci spațial — simultan»¹. Contrastul stil personal — stil impersonal, stil istoric și stil anistoric, nu trebuie luat însă în sensul lui strict și absolut. Căci este evident că numeroase elemente impersonale se strecoară și în stilul personal, după cum se întâmplă și cazul invers. Adevărul e că ne aflăm numai în fața unei polarități relative.

Vom avea prilejul, în partea închinată problemei circulației artei populare, să adâncim felul cum comunitatea modifică stilul personal al operei culte, asimilând-o structurii ei psiho-sociologice. Aci ne-am mărginit numai la înregistrarea adevărului că există un stil popular, a cărui caracteristică fundamentală ne-a apărut anterior a fi tendința spre abstract, spre imaginativ.

ARTA POPULARĂ ȘI VALOAREA ESTETICĂ

Într-un studiu — care ca acesta — își propune să încerce o caracterizare cât mai amplă și mai temeinică a artei populare, problema estetică a acesteia nu ne apare deloc implicată și rezolvată în însăși expresia verbală a conceptului, exponent al unei circulații largi și relativ îndelungate, dar cum se întâmplă adesea fără un conținut bine limpezit. Fenomenul pe care ne-am învățat a-l numi «artă populară»

¹ Op. cit., p. 275.

se bucură el într-adevăr și în fond de harurile artei sau uzurpează numai o coroană ce nu-i aparține și pe care o poartă, cu o vădită lipsă de proprietate? Iată o întrebare fundamentală în fața căreia totuși mulți cercetători nici nu s-au oprit măcar, convinși că ar bate drumuri inutile sau că ar complica o problemă ce li s-a părut limpede. Pentru noi însă, întrebarea dacă «arta populară» este într-adevăr artă, stăruie cu o semnificație răspicat unghiulară și vom fi îndemnați de aceea a o discuta pe larg în paginile ce urmează.

Că arta populară merită, fără ezitare, această caracterizare ca una care cumulează — ca o splendidă salbă — un imperiu de sclipiri estetice, a fost vechea părere a preromantismului și romantismului cu urmași ce continuă și astăzi să creadă, cu înfocare, în această valorificare a bunurilor „artei populare“. Cu aproape un veac înainte de aceste mișcări chiar — pe la 1700 — germanul Morhof citind laolaltă cîntece populare cu altele primitive — ca exemple pentru acestea din urmă le oferea pe cele peruviane — le găsea «desăvîrșite cu totul». J.J. Rousseau, care prin curentul pasional al întoarcerii la natură, e răspunzător și de mișcarea folcloristică, va avea de asemeni peste șase decenii, prilejul să însemne pentru domeniul poetic al artei populare și în speță pentru cel al romanței, elogii estetice din cele mai categorice. În Germania, cam în aceeași vreme, celălalt mare precursor al mișcării folcloristice — Herder — precipita cascade de elogii asemănătoare. Atîți alți romantici repetau apoi, cu note mai mult sau mai puține înalte, aceeași melodie. Arnim se extazia astfel în fața „frumuseții semnificative“ a oricărui cîntec popular pe care-l socotea ca întrupînd adevărata poezie vie. Brentano, Görres, Meinert vin să se asocieze aceluiași cor. Cel care însă exprimă elogiuul maximal este Bürger într-o lucrare cu un titlu într-adevăr caracteristic pentru romantici «Revărsare a inimii despre poezia populară». «Enigmă», «magie», «farmec», «secrete ale artei magice», iată calificările cu care operează Bürger. Nota cea mai înaltă răsună atunci cînd găsește în arta populară «das non plus ultra der Kunst». Tipul romantic al acestor ode la adresa poeziei populare — cum spuneam — departe de a fi epuizat o dată cu vremea care le-a creat, trăiește încă viu și multiform în toate epocile următoare și la toate popoarele europene. Artă populară plastică ce a atras atențiunea artei

culte abia cu un veac mai târziu, la sfârșitul secolului al XIX-lea, dacă nu s-a încununat cu elogii de același fel, a fost totuși la rîndu-i socotită ca fiind capabilă, prin virtuțile ei artistice, să reînnoiască formele obosite ale artei de după impresionism și să realizeze fundamentul unei renașteri artistice de tip expresionist.

Dar caracterele estetice nu privesc numai operele ca atare, obiecte pe care sîntem obișnuiți a le considera oarecum în ele însele ca realități terminate și desprinse de creatori, ci ele se extind învolburînd viața cu toate aspectele ei. Generalizări de acestea au fost nu o dată relevante. Le-am menționat și noi în capitolul închinat caracterelor generale ale artei populare. Caractere estetice erau, așadar, atribuite nu numai operelor, ci și vieții sociale în genere.

N-au lipsit totuși în fața acestor repetate și avîntate prețuiri estetice ale poeziei populare, nici tăgăduiri și încă din cele mai severe. Și ceea ce e mai interesant, e că unele sînt contemporane chiar cu epoca laudei romantice. Iată de pildă spiritul opoziționist și satiric al lui Nikolai care ținea să dea un răspuns cît mai usturător «Revărsării inimii» lui Bürger, cel cu «das non plus ultra der Kunst», într-un *Almanach* merit prin colecția de poezii populare pe care o prezenta, să compromită noua mișcare folcloristică-estetică. Într-o scrisoare către Gebler de pe la 1777, Nikolai califica drept «nebunie» încercarea de supravvalorificare estetică a poeziei populare. Deși influența scriitorului nostru a fost redusă față de cea a romanticilor, ea a strecurat totuși îndoieli în sufletele unora dintre culegătorii vremii. Astfel un Seybold (1778) vorbește despre «tonul neartistic al cîntecelor populare». După romantism, cînd asupra operelor artei populare s-a aplicat un spirit tot mai critic, caracterele lor estetice au început să fie și mai mult tăgăduite. Școala lui John Meier care răpea cîntecelor populare originalitatea, descoperindu-le modele culte în sute de cazuri, cercetările lui Forrer privind arta plastică și care se încheiau cu afirmația că arta țărănească, așa numita artă populară, nu este altceva decît un fenomen artistic care răsună mereu în urma artei mari ¹ pe care o copiază și modifică, «parodiind-o într-

¹ *Von alter und ältester Bauernkunst*, 1906.

cîtva» ; în sfîrșit, și mai ales, sistemul etnografic al lui Hans Naumann care, generalizînd opiniile lui John Meier pe toate domeniile folclorice, a construit teoria lui «gesunkenes Kulturgut» după care opera de artă populară — alături de celelalte manifestări ale spiritului colectiv — e numai o reproducere a modelelor de sus — a zguduit într-un mod serios temeliile valorii estetice a artei populare, cu atîta entuziasm zidite de romantism.

Dominanta esteticului în viața populară a cunoscut și ea la rîndu-i, îndoieli. Cultura populară n-a mai apărut tuturor ca o cultură absolut artistică, ci aria înrîuririi ei s-a redus simțitor fiind, după expresia lui M. Haberlandt, «numai cît o duminică în viața de toate zilele a țaranului», «numai clipa sa de sărbătoare» ¹.

Firește, afirmațiile în jurul caracterului estetic al artei populare provenind din preromantism sau romantism s-au făurit în jarul lirismului vremii, în momentul și sub impresia primei ei descoperiri. De asemeni reacțiunea, prin factura ei tot atît de romantică, a lui Nikolai, reprezenta mai mult spiritul răutăcios al opoziției înclinat să exagereze în negativ, ceea ce ceilalți exageraseră în pozitiv. Într-o scrisoare către prietenul său Lessing (1776), el își arăta singur această intențiune : «Am de gînd să mă pun puțin de-a curmezișul acestei flecăreli nemăsurate despre cîntecele populare». În situația de față, părerile romantismului fie că luptă pentru o poziție, fie că luptă pentru cealaltă, nu mai pot avea decît un interes istoric.

Problema valorii estetice a artei populare trebuie însă repusă pe un plan modern în lumina contribuțiilor teoretice ale esteticii. Să reluăm deci discuțiunea dintr-un punct de vedere sistematic și să ne punem din nou întrebarea : dacă fenomenul denumit «artă populară» cuprinde în sine într-adevăr valoarea estetică. (Fiindcă — după cum se știe — o operă se împodobește cu atributul artei numai în măsura în care reușește să-și subordoneze toate valorile ei de conținut, dominantei estetice.) Prin valoarea estetică, cercetătorii înțeleg nu o valoare-mijloc ce servește doar ca un instrument de obținere a unei alte valori, ci un scop în sine «o finalitate

¹ *Oesterreichische Volkskunst*, Wien, 1911.

fără scop», cum spunea Kant. Sub diferite denumiri și forme, valoarea estetică apare multor teoreticieni în acest fel. Printre termenii mai des utilizați, avem a însemna de pildă, pe cel al «autotelismului» artei. Îl găsim la Bladwin, R. Hamann. Volkelt denumește valoarea estetică «Selbstwert».

Printre analizele fenomenologiei care situează arta printre celelalte forme ale spiritului, cea care — în acord cu toate caracterizările de mai sus ale valorii estetice ne dă o perspectivă mai cuprinzătoare, de ansamblu, aparține — socotim — sociologului Hans Freyer din cunoscuta sa «Teorie a spiritului obiectiv». O vom expune pe scurt, fiindcă de termenii ei ne vom folosi în examinarea din punct de vedere estetic, a fenomenului artistic popular. După sociologul citat, obiectivările spiritului se pot împărți numai între cinci categorii și anume: plăsmuirea (Gebilde), unealta (Gerät), semnul (Zeichen), forma socială (Sozialform), educația (Bildung).

În legătură cu definirea artei și a valorii estetice, nu ne interesează însă decît primele trei structuri și, mai ales, plăsmuirea. Ea este — după Freyer — acea formă obiectivă al cărei conținut senzorial se mulțumește cu sine însuși, nu mai tinde în afară, «își este sieși îndestulătoare, fără relațiuni în afară»¹. E tocmai cazul operei de artă și, în speță, a valorii estetice ale cărei părți, convergînd către propriul ei interior, poate fi figurată printr-un cerc închis. Artă este astfel și pentru Freyer «eine Welt für sich» sau cu un citat mai amplu: «toate firele care leagă opera în afară cu celelalte obiecte, cu viața și scopurile ei, ar putea fi principial tăiate chiar, fără ca semnificația conținutului ei imanent să fie atinsă»². Tocmai dimpotrivă stă cazul celei de a doua forme: unealta. Aceasta e o altă formă categorială al cărei conținut e numai un moment dintr-o acțiune îndreptată către un scop exterior. Ea se reprezintă cu o linie vectorială și se identifică cu ceea ce spuneam că se numește valoare-mijloc. În sfîrșit, cea de-a treia categorie, care ne interesează, e «semnul» care se aseamănă cu «instrumentul» fiindcă e și el îndreptat vectorial, dar se deosebește și se specifică prin două momente caracteristice: semnul e prin sine însuși o

¹ Op. cit., p. 6.

² Op. cit., p. 57.

image, de exemplu un drapel, dar indică mai ales o realitate ascunsă ce-i depășește percepția, în cazul nostru, patria. Opera de artă se încadrează în categoria «plăsmuirii» și rămîne în afara categoriilor „instrument” și „semn” cu care a putut fi asimilată uneori, după opinia axiologiei vechi, legate de filozofia kantiană și post kantiană.

La întrebarea deci, dacă fenomenul denumit „artă populară” își merită cu adevărat acest nume, nu putem răspunde altfel, decît cercetînd dacă și întrucît acest fenomen fuzionează cu valoarea-scop, estetică, sau cu «plăsmuirea» analizei lui Freyer.

Arta populară se caracterizează însă, într-un important sector al ei, ca fiind cu totul legată de viața practică și scopurile ei. O înțelegere a ei nici nu poate fi posibilă în afară de aceasta. O preocupare de a realiza valori estetice — condiție sine qua non a artei — nu pare a-l urmări totdeauna pe omul din popor. Cercetători care au studiat viața satului monografic, au afirmat în mai multe rînduri faptul. Astfel Martha Bringemeier care e și autoarea unei importante lucrări despre *Comunitatea și cîntecul popular* (1931), observă în mod categoric că nicidec «întrebarea estetică nu e întrebarea poporului față de un obiect». Cercetările monografice în satele românești, întreprinse de școala profesorului D. Gusti au arătat că întrebuițarea însăși a expresiei de «frumos» merge mai degrabă către valori eterogene: prestigiu social, dorință de diferențiere ș.a. Utilitatea apare de multe ori și restrînge sensibil sfera valorii estetice pure.

În ancheta pe care am întreprins-o personal la Drăguș-Făgăraș și care nu s-a mărginit să culeagă numai răspunsuri izolate, ci s-a întins asupra unui număr important de informatori, păreri despre frumos s-au situat — în mare parte — în cuprinsul acestei albi. Întrebările de ordin estetic păreau de foarte multe ori nepotrivite, cădeau în afara sferei preocupărilor țărănești. Nu odată ni se răspundea: «Nu putem trăi cu frumosul». Atitudinea țărănească față de frumos era însă și în funcție de vîrstă și sex. Bărbații socoteau de obicei că frumosul intră numai în împărăția femeilor¹. La rîndu-le,

¹ Informatori: Ion Fogoroș, Toma Fogoroș (37 ani) și Zaharia Rogozea (57 ani).

acestea o dăruiau fetelor nemăritate. Frumosul îmbrăca deci, o vădită funcție erotică. «După măritiş, nu stăm de frumuseţi», spunea de pildă o ţărăncă¹. Alteori frumosul conferea o consacrare socială sau însemna numai condiția elementară a pătrunderii în societate. «Ne împodobim ca să putem ieşi în lume»², ne spunea o alta.

O indiferență aproape totală pentru preocuparea estetică ne întâmpina adeseori. Alegerea tipsilor și blidelor cu care se împodobeau pereții caselor de lemn era făcută la întâmplare sau după criterii neestetice. Preocuparea utilitară îneca pe cea estetică în cazul întrebărilor despre frumosul natural. Cîmpul era frumos numai cînd gema de bucate, iar muntele cînd era răcoros și fără furtuni.

Categoria decorativului, care este dominantă în arta populară, se dezvoltă în umbra practicității obiectelor, cu grijă de a nu le tulbura justa folosire. La originea motivelor ornamentale, cercetătorii au identificat semne cu înrîuriri magice. Valoarea estetică devine însă, în acest caz, de fapt o valoare magică. Dar chiar și puținele manifestări figurative ale artei populare, precum tablele votive, icoanele pe sticlă, picturile pe dulapuri și olărit, nu urmăresc pur și simplu expresia unui sentiment religios, ci au ca obiect a înrîuri puterile divine și solicitarea bunăvoinții lor.

Caracterul eterogen al «artei populare» se poate observa însă mai bine în cazul obiectelor cărora oamenii cultivați le atribuie prin excelență, o valoare a frumosului. Cităm astfel chipurile și podoabele ce le însoțesc, atîrnînd pe pereții caselor țărănești, flori, coroane, inscripții ornamentale, poze de morți, icoane, reprezentări de scene laice care n-au pentru țărani decît valoarea unei «amintiri». Reclame din cele mai negustorești, chiar și imagini roase de vreme, și deci lipsite pînă și de posibilitatea de a fi recunoscute, sînt păstrate cu sfîințenie ca unele ce sînt legate de anume întâmplări ale trecutului. Că nu funcția estetică preocupă se poate vedea din unele picturi greoaie, în îngrămădiri de podoabe ce produc batjocura satelor vecine, de a căror urîtenie chiar purtătorii lor ajung să se convingă, dar pe care nu le îndepăr-

¹ Inf. Rafira Sitea, 52 ani.

² Inf. Rafira Fogoroș, 30 ani.

tează totuși, fiindcă nu aparența estetică îi interesează pe țărani, ci funcțiunea tradiționalistă ce o împlinesc. Interesul omului din popor depășește totdeauna contemplația obiectului și se întreabă asupra semnificației lui în cadrul vieții colective. Școala lui Schwietering a arătat că un cântec popular îl reține pe țăran nu atât prin aceea ce exprimă, cât prin situația socială în care apare și pe care o caracterizează, legându-se totdeauna de ea. Când de pildă, un sătean aude pe câmp că în sat răsună un anume cântec, el știe de îndată că numai o anume acțiune s-a putut produce acolo, pe care cântecul i-o indică. Exemplificările de mai sus ni se par îndestulătoare spre a îndreptăți concluzia că, privind fenomenul «artistic» popular în ansamblul său, din punctul de vedere al valorii estetice concepută ca scop absolut, el nu se caracterizează ca o «lume în sine», nu e o «plăsmuire» în sensul lui Freyer, ci intră mai degrabă într-una din categoriile structurale ale «instrumentului» sau «semnului», ca unul care dincolo de contemplarea propriu-zisă, se orientează spre alte valori dominante. În special, caracterul de *semn* al artei populare a cunoscut preferința lui Schwietering.

O artă populară în sens strict estetic nu e, de altfel, posibilă decât în urma unei anume evoluții istorice. În cunoscutele sale lecții de sociologie asupra evoluției valorilor, C. Bouglé a arătat că, de la spiritul primitiv la cel cult, drumul urmărește o continuă diferențiere a valorilor care apar mai întâi amestecate, spre a se izola apoi, «că această capacitate de a specifica valorile este totdeodată produsul și condiția vieții civilizate»¹, că spre a ajunge la culmile valorii estetice omul trebuie să aibă puterea eliberării de marile pasiuni ale vieții: erotismul, misticismul ș.a. care-i absorb forțele sufletului și nu-i lasă seninătatea contemplației estetice. Într-o astfel de situație e foarte natural ca în primele faze ale vieții sociale sau în cele elementare în genere, să întâlnim arta laolată cu alte valori producând fenomenul *pan-tonimiei* artei, dar în același timp, și pe cel al inexistenței ei propriu-zis estetice sau după vorba lui Bouglé: „aux premières phases de la société, l'art est partout. On dirait aussi bien qu'il n'est nulle part”². Este într-o măsură cazul

¹ *Op. cit.*, p. 65.

² *Op. cit.*, p. 253.

artei populare, răspândite peste tot în societate, nediferențiată față de alte valori și sever determinată de reprezentările grupului.

O distincție între arta populară și cea primitivă e totuși necesar să căutăm aci. Stadiul primitivității nu se mai reproduce aidoma în manifestările noi ale colectivității. O influență «de sus în jos» se exercită de mult asupra păturilor populare și cu aceasta o tendință de evoluare a valorilor spre diferențiere, spre specificare. Ornamentațiile preistorice cu funcțiuni magice odinioară tind a deveni simple podoabe, miturile primitive alcătuind lumea credințelor originare devin, pe măsura diminuării conștiinței mitice, povestiri cu valoare istorică sau fantastică așa cum a arătat Lévy Bruhl, imaginile cântecelor în a căror realitate s-a crezut întâi, devin apoi prin intervenția elementelor raționale, simple funcțiuni poetice, cum a dovedit Kurt Wagner. Gradul nediferențierii valorilor nu este deci, același în arta populară ca în cea primitivă. Procesul specificării se continuă în cea dintâi și atinge un stadiu mai înalt doar în cuprinsul artei culte, fără a-l realiza pe deplin nici aci.

Deficiența estetică a artei populare se poate urmări însă și din punctul de vedere al raporturilor ei cu natura, de care apropiind-o, s-a crezut a se obține un plus de valorificare estetică. Sînt nenumărați scriitorii romantici și post-romantici care au văzut — și adăugăm, cu drept cuvînt — în arta populară poetică o operă a cărei caracteristică principală e naturalețea, naivitatea, simplitatea, «frumusețea naturală și sălbatică». Un estetician ca Vischer a găsit de asemenea în cîntecul popular «un miros de pămînt și rădăcini». Sub influența lui, Grube și alții l-au numit «poezia naturii», ca unul ce a crescut din rădăcini naturale, inconștiente, spre deosebire de «poezia artistică» la care intervin puterile conștiinței. Caracterul «natural» al artei populare poetice a apărut dar, ca un elogiu de ordin estetic, înțeles ca o reacțiune împotriva unei poezii prea artificializate cum, în vremea neoclasicismului rafinat, devenise poezia cultă.

Unii dintre romantici nu s-au putut opri totuși să noteze deficiențele artistice ale acestei poezii naturale. Herder — marele cîntăreț al odei întru slăvirea poeziei populare — însuși, s-a contrazis într-un loc în care a scris că aceste opere «adesea nu sînt scandate și rău rimate». Neglijarea

formeii metrice, caracterul comun al rimei, repetarea banalităților, au apărut și altora. Trăsătura «naturală» se asociază deci și cu o seamă de defecte care umbresc sensibil valoarea estetică a artei populare. Căci apropiindu-se de felul structurii naturale, opera de «artă populară» se complace în variație și exuberanță, în multiplicitate și amorf.

Lucrul a fost remarcat și pe seama artei plastice, în spațiile căreia artistul popular îngrămădește cât mai multe obiecte, tinzând cu o anumită mentalitate relativ primitivă, să elimine golul spațial și valoarea lui estetică. Artă autentică stă însă la polul opus. Ea năzuiește — dimpotrivă — să unifice, să ordoneze materialele haotice ale naturii, să organizeze într-un sistem închis și armonic, o realitate empirică, brută și diversă. Ca expresie a intervenției spiritului uman, arta aduce față de natură contribuția unității, a economiei, a conștiinței.

Toate dezvoltările de mai sus duc dar, la încheierea că între „arta populară” și valoarea estetică în sens absolut, o fuziune integrală nu s-a putut produce totdeauna. Ceea ce nu înseamnă însă de loc că o prăpastie s-a căscat între ele. Din înseși considerațiunile noastre de mai sus, privind locul artei populare între un pol primitiv și unul cult, s-a văzut tendința continuă, deși lentă, de a se lepăda de valorile de conținut, eterogene, sociologice și a evolua și ea spre valorile formeii. Bouglé socotește, cu drept cuvânt, apariția artei simultane cu momentul când valorile-mijloc care sînt în cazul artei populare cele expresive, își vor părăsi obiectivul lor extrinsec și se vor transforma în valori-scop. Când gestul ritual, tema invocării, monumentul, tabla votivă, icoana pe sticlă, nu vor mai fi considerate ca instrumente de înrîurire a puterilor necunoscutului, când podoaba războinicului nu va mai fi prețuită ca un mijloc de înfricoșare a dușmanului, când cîntecul nu va mai fi privit ca ușurînd munca și nici nu va indica situațiuni în afara textului și melodiei sale, ci toate acestea vor cunoaște o contemplare în ele însele și pentru ele, atunci se va dezvălui spectacolul unei arte populare cu țel estetic exclusiv. Pe acest drum, arta populară a și pășit de altfel de atîtea ori, fără să-și dea seama, întrucît realizarea diferitelor forme ce s-au subordonat valorilor extraestetice, a presupus totdeauna o deosebită stăruință în executarea îndelungată a unor acte menite

să se integreze într-o unitate și care puteau provoca, prin ele însele, satisfacții estetice.

Ocupându-se de raportul dintre mijloace și scopuri, logicianul Goblott a distins tocmai acest proces când activitatea ce urmărește confecționarea valorilor-mijloc, poposește îndelung asupra lor, le însoțește cu emoții, se întinde ca volum, până a-și uita chiar scopurile. Să ne gândim într-adevăr cu câtă grijă și migală sînt alcătuite, până în cele mai mici și exagerate amănunte, obiectele artei populare, să evocăm liniile, arabescurile și meandrele decorativului, răbdarea pe care o cer încreștăturile, scoarțele, covoarele, broderiile, țesăturile — și ne vom da seama ușor că, dincolo de utilitatea propriu-zisă a obiectului, fie că e vorba de solicitarea sprijinului forțelor divine, fie de o subordonare la practicul imediat — un sentiment al formei, o emoție a obiectului izbutit estetic, va fi trebuit să scape în cele mai multe cazuri. Chiar dacă această evidentă tendință spre formă se manifestă la început în bucuria pentru ornament, pentru simetrie și proporție, ea depășește totuși mai târziu acest stadiu — și arta populară l-a depășit de fapt — năzuind spre figurarea motivelor animale și umane cu o semnificație tot mai estetică. În această situație, cercetătorii s-au văzut nevoiți a extinde conceptul de «artă» construit sub egida modelului clasic ca o realizare perfectă a valorii estetice și să cuprindă sub boltă lui, și ceea ce au numit tendință psihologică spre artă pe care au socotit-o îndeșulătoare spre a califica un obiect ca artistic, pe baza ei. Să observăm însă numai că, prin această năzuință spre artă, nu trebuie să se înțeleagă — așa cum de fapt e interpretată expresia — un act conștient, desfășurat cu o precisă intenționalitate, ci mai mult un îndemn venit din adâncuri subconștiente, așa cum se și produce fenomenul în cazul artei primitive și populare.

PROCESUL CREAȚIEI ARTISTICE POPULARE CA ELEMENT DEFINITORIU AL CONCEPTULUI

FACTORII CREAȚIEI POPULARE : NUMĂRUL ȘI SEMNIFICAȚIA LOR

În cea de a doua parte a acestui studiu, urmează a ne ocupa — așa cum am anunțat — de problema creației artistice populare ca proces, fără a năzui firește la o examinare integrală a chestiunii pentru ea însăși, ci numai ca o nouă încercare de a descoperi și alte elemente definitorii decât cele anterioare. Va trebui deci să ne întrebăm dacă nu cumva procesul creației populare nu ascunde notele mai esențiale ale conceptului nostru, dobândind astfel despre el o reprezentare mai limpede, mai profundă decât ne-au putut oferi caracterele descriptive ale fenomenului artistic popular.

Elementele generatoare ale artei populare au părut într-adevăr, multor cercetători a fi cele caracteristice conceptului. Factorii creației — mai întâi numărul sau volumul lor, apoi calitatea lor spirituală, condițiile exterioare ale procesului, modalitățile lui — au deșteptat nădejdea unei lămuriri definitive a problemei. Sîntem, de aceea, datorii a recapitula istoric și a examina critic, încercările ce s-au făcut cu scopul definirii conceptului prin soluțiunile date problemei creației artistice populare.

Vom cita mai întâi vederile romantismului care privea procesul apariției poeziei populare ca pe un fenomen mistic ale cărui origini nu pot fi în nici un fel luminate, ajungîndu-se astfel la un agnosticism socotit ca definitoriu pentru concept. În timp ce creația cultă și geneza ei nu erau învăluite de nici un mister, poezia populară se înconjura de necunoscut. Pentru J. Grimm «vălul misterului» acoperă într-adevăr apariția cîntecului popular care — spunea el — s-a

ivuit «pe nesimțite din liniștita putere a totului»¹ singur fără sprijinul nimănui. A. W. Schlegel, Wackernagel și alții, îi atribuie aceeași origine ascunsă în taină și întuneric, inexplicabilă ca o minune.

E evident că interpretarea mistică a procesului creației nu mai poate fi reținută astăzi și ca atare o diferențiere a conceptului pe această cale devine imposibilă. Cercetarea procesului creației a luat, după romantism, o orientare tot mai raționalistă, folosindu-se chiar de metoda observației pe teren. Eforturile noastre vor trebui și ele să urmeze acest drum, silindu-ne a ne întreba mai departe care sînt factorii generatori ai artei populare și care ar putea fi valoarea lor, pentru definirea conceptului nostru. E firesc, ca soluțiunea cea mai simplă să ne apară sub forma opoziției cu o circulație atît de frecventă, dintre agentul creator individual în cazul artei culte, față de cel colectiv, «popular», în cel al artei populare.

Dezbaterea problemei creației artistice populare s-a ivit de la început din nevoia definirii conceptului și s-a produs pe domeniul poeziei și cîntecului popular numai, unde autorul, fiind mai greu de identificat, a putut provoca foarte vii controverse. Abia în vremea noastră, discuția a îmbrățișat și alte tărîmuri ale artei populare o dată cu deplasarea interesului de la soluția cantitativă la cea calitativă a structurii spirituale a creatorului.

Înfățișăm mai întîi dezlegarea problemei factorilor creatori sub formă colectivă.

Preromantismul și întregul romantism au susținut în diferite variante, dar pe aceeași bază — ca autor al poeziei populare : «poporul» și «spiritul popular» (der Volksgeist). J. J. Rousseau, precursorul cel mai influent al mișcării, și apoi Herder mai ales, dădură acestei soluții prestigiul personalității lor.

Cîntecele populare sînt produsul popoului adică al acelui fragment al umanității, care e mai aproape de natură și mai departe de știință și artă, după opinia filozofilor citați. «Poporul» încorporează deci, laolaltă atît societățile primitive exotice, cît și părțile necultivate ale propriei națiuni.

¹ Citat după P. Levy, *op. cit.*, p. 77.

O recunoaștere categorică a „poporului” ca autor colectiv al poeziei populare și, prin aceasta, ca definitoriu pentru concept, exprimă un alt romantic Uhland în rînduri ca acestea: «Năzuința care sălășluiește în fiecare individ de a crea o imagine spirituală a ființei sale, este activă și în popoare ca totalități, și nu e numai o formă goală a vorbirii afirmația că popoarele compun poetic. Conceptul de poezie populară se întemeiază tocmai pe aceasta, pe originea colectivă, nu numai pe caracterele exterioare ale circulației și din acestea, derivă însușirile ei»¹. După cum vedem, Uhland nu vorbește deloc metaforic, ci crede în realitatea creației populare colective. Că «poporul» ca totalitate a creat poezia populară singur și că acolo «unde apare poetul ca persoană ne și aflăm la granița poeziei estetice», socotește de asemeni August Wilhelm Schlegel². Un argument de ordin estetic aveau să-și însușească unii scriitori susținînd că desăvîrșirea poeziei populare nu poate fi opera unui singur creator, ci a mai multora. Un Wackernagel era de pildă, de această părere, pe care cercetătorii ulteriori ai problemei aveau s-o combată cu energie. Dar nu numai scriitori aparținînd taberei literare cred într-o astfel de soluție. Întemeietorul psihologiei popoarelor însuși — Steinthal — împărtășește această vedere, o dată ce socotește poezia populară ca ivindu-se organic din «spiritul poporului» ce se caracterizează după el ca lipsit de cultură și individualități, compus din o mulțime de poeți egali «care cîntă laolaltă și contopiți». Dar chiar și esteticieni ca Grube și Vischer, mai ales, nu fac altceva decît teoretizează aceeași direcție romantică. În *Estetica* lui Vischer (III, 2: ed. 1851) se găsește un pasaj în care «poporul» e înfățișat ca un „Gesamtsubjekt” creator, «poporul e chiar poetul». Această dezlegare a problemei dăinuiește încă și astăzi ca un loc comun al celor ce glorifică arta populară.

Produs colectiv, în timp ce poezia cultă e unul individual, iată — s-a părut — nota diferențială a conceptului. Vom vedea mai departe măsura în care această soluție reprezintă adevărul. Deocamdată să observăm numai că o astfel de formulă nu poate fi acceptată — sub forma care se prezintă — din pricina vagului ei cu adevărat romantic, «poporul» fiind

¹ În Levy, *op. cit.*, p. 91—92.

² *Idem*, p. 69.

el însuși un concept cu foarte variate sensuri pe care scriitorii de mai sus l-au învăluit într-o mantie mistică a cărei realitate dispăre de îndată ce vrei s-o cuprinzi, întocmai ca o fantomă. Părerea romantică a trebuit deci să ridice îndoieli și ele au și apărut contemporan cu romantismul chiar. Cel care a fost și de data aceasta în posesia unei vederi mai juste și antiromantice, deși apropierea sa de poezia populară se datora tot mișcării romantice, e Goethe. Pentru marele scriitor, poezia populară se creează în popor, dar numai individual de către inși înzestrați. «La toate popoarele de mai de mult sau la cele de mai târziu, totdeauna numai poetul a fost poet»¹. August Wilhelm Schlegel care într-o scriere a sa împărtășise în 1803 soluția colectivă, se corectează mai târziu observând că toți membrii comunității iau parte la receptarea operei, dar nu și la crearea ei, pe care numai puțini o săvârșesc, întrucât sublimul și frumosul — spunea el — nu pot fi decât creația unui spirit distins. Argumentul estetic folosit de un Wackernagel se întorcea deci spre a ilustra teza contrarie. Soluția individualistă va fi susținută tot mai mult după romantism ca una ce a părut mai probabilă, mai realistă. Von Liliencron deschide, în a doua jumătate a veacului, seria scriitorilor care vor susține că atât în cazul poeziei populare, cât și în cel al poeziei culte, ne întâmpină numai un creator individual, înlăturând deci posibilitatea constituirii conceptului pe această bază.

Soluția colectivă, cât și cea individualistă, se cer însă a fi discutate dintr-un punct de vedere mai modern în afara opoziției simpliste: colectivitate-individ, și în lumina, mai ales, a cercetărilor sociologice.

Să ne oprim mai întâi în fața dezlegării colective sub forma mai sus înfățișată a «poporului» creator de poezie și artă populară, despre care spuneam că nu poate fi acceptată integral din pricina vagului termenului «popor». Urmează deci, a preciza conținutul conceptului de «popor» în cazul artei populare create și receptate de el. Nu vom înșira aci toate sensurile noțiunii căreia i s-au închinat atâtea cercetări speciale. Vom reține numai accepțiunile mai importante și anume «poporul» înțeles ca totalitate a unei națiuni și «po-

¹ Levy, *op. cit.*, p. 45.

porul» ca strat distinct sau — folosind expresia latinească — avem de distins între «populus» și «vulgus in populo», fără a atribui însă lui «vulgus» caracterul peiorativ ce i se acordă de obicei. Artă populară sau poezia populară ar urma atunci să fie creată de întreaga colectivitate națională sau numai una produsă de o parte a ei. Conceptul nostru se întemeiază pe ultima interpretare mai ales, fără a ignora însă — în multe cazuri — originea cultă a artei populare.

Dar cercetarea sociologică va trebui să adâncească mai departe noțiunea de «popor» și «popular» chiar în acest din urmă caz. Ce este sociologic vorbind «poporul» ca masă față de personalitățile ce creează așa zisa artă cultă?

Știința societății distinge mai întâi — după lucrarea fundamentală a lui Ferdinand Tönnies — între societate (Gesellschaft) și comunitate (Gemeinschaft). În cea dintâi identificăm o viață socială trecătoare și aparentă, «un agregat mecanic», artificial între elemente ce sînt esențial disparate și care se reazimă pe voința liberă a asocierii, în timp ce în comunitate ne întîmpină o viață socială «durabilă și reală», un organism viu, format din elemente solidare și care cresc dintr-o «voință esențială».

Este evident că «poporul» creator de artă nu poate fi o «societate», asociație întîmplătoare și artificială de indivizi, ci o „comunitate”, o unitate vie, organică, densă, cu durată mare și obligatorie pentru indivizii componenți.

Conceptul artei populare dobîndește astfel o fundamentare sociologică urmînd a fi echivalat cu arta comunității, expresie precizată științific. Devine însă această comunitate creatoare de artă populară, în timp ce indivizii alcătuitoari nu joacă nici un rol sau numai unul secundar, iată întrebarea ce se ridică acum și noua formă sociologică a soluției corecte? Hans Naumann este etnograful care și-a însușit această vedere cu toate exagerările ei. Distingînd între bunuri coborîte «de sus», de la înălțimea personalităților aparținînd claselor culte («gesunkenes Kulturgut») și altele venind «de jos», le numește pe acestea bunuri primitive ale comunității («von unten gekommenes primitives Gemeinschaftsgut»). Conceptul comunității își găsește la Hans Naumann aceeași aplicare, atît la popoarele europene, cît și la cele exotice, primitive.

Dar cum se creează acel «Gemeinschaftsgut» în cadrul căruia intră și diferite forme ale artei populare și ale cîntecului

popular ? Creatorul e individual, socotește Naumann, fără însă a abdica prin aceasta de la soluția colectivă pe care o îmbracă numai într-o formă mai realistă. Individul «înaintează un moment ca organ al comunității, ca instrument oral, pentru ca îndată să se cufunde iarăși în ea», creația e «ca o scînteie care se produce într-o întreagă masă de încordare, dar se descarcă numai într-un singur vîrf» ¹.

Sub această perspectivă firește, o parte importantă a artei populare — nu toată, fiindcă o altă e ecoul transformat al artei culte — devine exclusiv o artă a comunității, individul jucînd numai rolul secundar și întîmplător al «organului de expresie», «vîrfului singuratic» prin care se descarcă o «emoție colectivă». La polul opus ne întîmpină arta cultă, creație tîrzie a individualității, cu o structură spirituală independentă, desprinsă de comunitate și intrată în istorie. Conceptul artei populare în latura lui primitivă se constituie deci în opoziție răsplată cu arta cultă pe criteriul factorului creator : comunitatea sau individualitatea diferențiată. Fără nebuloasa mistică a soluției colective, romantice, pe o bază ce folosește studiile sociologiei primitivelor, Hans Naumann nu se încadrează totuși mai puțin aceleiași dezlegări colective.

Direcțiunea sociologică ² trebuiește însă urmărită mai departe și sub aspectul pe care-l dobîndește în școala profesorului Julius Schwietering și a elevei acestuia, Martha Bringemeyer, care au adus în studiul etnografiei, în speță al artei populare și mai ales al cîntecului popular, vederi cu totul noi. În două din lucrările sale (*Produktive Gemeinschaft im Volk* în „Niederdeutsch. Zeitschrift für Volkskunde“ 1930 și *Gemeinschaft und Volkslied*, 1931), citata autoare se ocupă în special de problema creației populare. Factorul creator e, și pentru M. Bringemeyer, «comunitatea» care poate să producă viață ca una care are ea însăși caracterul unui organism. Societățile — cum s-au încercat atîtea — au cel mult puțința de a cultiva bunul popular, nu de a-l crea. Comunitatea posedă pe seama ei această virtute. Ea dă bunului popular ocazia de a fi creat cu prilejul vreunei manifestări colective. Ea dă

¹ *Grundzüge der deutschen Volkskunde*, 1922, p. 129.

² Vezi și articolul lui Albert Marinus despre studiul nostru, *Sociologie și folclor*, în *Le folklore brabançon*, p. 552 din 1938.

conținutul creației prin reprezentările ei colective și tradiționale, îi dă chiar forma alcătuită din locuri comune, formule tipice generale desfăcute de orice aspect individual. Situația individului în comunitate și apoi în creație e, în această concepție care se construiește pe o metodă monografică de cercetare pe teren, cu totul secundară. În comunitate, individul țăran e numai «un funcționar» în serviciul curții, al gospodăriei care constituie o idee supratemporală și suprapersonală și cu aceasta împreună, în slujba comunității satului cristalizat în jurul ideii de biserică. Deși convins că în comunitatea țărănească există personalități originale, cum nici un strat nu le are, autoarea observă totuși că în cazul chiar când acesta ar încerca opere personale, ele ar fi condamnate la pieire ca unele ce nu pot avea ecou în comunitatea impersonală. Creația populară nu se poate dezvolta ca atare decât ca un exponent al comunității, iar rolul individului urmează a se reduce la cel indicat de Hans Naumann : simplu organ de expresie. Reprezentarea creației populare la M. Bringemeyer se întemeiază — după cum remarcam — pe o cercetare monografică pe teren și anume asupra satului Riesenbeck din Münster (Westfalia), ca și pe cercetările sociologiei primitive prelucrate și sistematizate mai ales în opera lui Levy-Brühl. Acesta arătase într-adevăr că relația individ-societate se rezolvă la primitivi printr-o absorbire a individului de către colectivitate. «Elemente de origină colectivă predomină și individul nu se sesizează pe el însuși decât ca membru al grupului său», scrie Levy Brühl¹, sau în alți termeni : «Individul nu este el însuși decât cu condiția de a fi în același timp și un altul. Sub acest nou aspect, departe de a fi unul cum noi îl concepem, el este și unul, și mai mulți deodată. El este deci — pentru a spune astfel — un adevărat loc de participare»².

Conceptul de artă populară se făurește deci, și în cazul direcțiunii școlii lui J. Schwetering, prin opoziție cu arta cultă, pe baza criteriului deosebitor al creației ce purcede de la comunitate sau individualitate.

În afară de forma sociologică mai sus înfățișată, soluțiunea colectivă a problemei a mai cunoscut și o alta pe care o ex-

¹ *L'âme primitive*, p. 70.

² *Op. cit.*, p. 251.

punem, de asemeni. E vorba de așa numita creație plurală a artei populare, în speță a poeziei populare, după care o colectivitate cu un volum prea mare neputînd crea opera, aceasta apare numai ca produsul unui număr restrîns de indivizi. Printre cei care au susținut această vedere, cităm în preajma jumătății veacului trecut pe Vilmar care ne vorbește de mici societăți creatoare de cîntec popular, un îns cîntînd și făurind o strofă, altul o alta, al treilea adăugînd de asemeni, una după inspirația și dispoziția voioasă a momentului. Mai tîrziu, către sfîrșitul veacului, Jaitteles socotea la fel „că adesea mai multe persoane sînt creatorii cîntecului popular, fapt pe care-l ilustrează anume puncte de reazim din cîntec chiar”². În timp ce însă Vilmar nu aduce nici o dovadă în sprijinul afirmației sale, iar Jaitteles se bazează pe argumente literare, un al treilea — Otto Böckel — în *Psychologie der Volksdichtung*, (1906) — susține soluția creației plurale pe o largă bază documentară cu exemplificări cuprinzînd popoare foarte diferențiate în timp și spațiu. Cîntecele populare ale finilor sînt astfel — spune el — aproape totdeauna produsul a doi cîntăreți. Ni se dă chiar o descriere a felului cum aceștia creează. Cîntăreții stau față în față, își dau mîinile și-și clatină capul înainte și înapoi, în timp ce unul improvizează primul vers, al doilea îl completează și repetă procedeul pînă la sfîrșitul cîntecului. Creația plurală o întîlnește mai departe Böckel în Rusia, apoi în Islanda. În unele cîntece populare germane se pomeneste chiar explicit că la creația lor au lucrat doi sau trei inși. Un cîntec francez a fost făurit — scrie același — de trei marinari cunoscuți, un altul de trei țărani. Foarte frecvente cazuri de acest fel se întîlnesc în Bretania. Creațiunea plurală a fost de asemeni identificată la slavi de către prof. M. Murko, care a cercetat modalitățile procesului de producție în Bosnia, Herțegovina și regiunile învecinate din Croația și Dalmația. Uneori — observă profesorul — cîțiva păstori „lucrează împreună, se critică reciproc, admit un cîntec sau îl resping» sau mai precis, «unul adaugă una, altul alta, pînă ce cîntecul e terminat»¹. Astfel de cazuri se produc numai în cadrul micilor comunități ale cetei militare sîrbești sau ale

¹ Levy, *opt. cit.*, p. 160.

² Cît. după P. Cancel, *Originea poeziei populare*, 1922, p. 56.

colibei păstorești și ele sînt excepțiuni față de regula creației individuale, generale remarcată de prof. M. Murko la slavii de sud. Interesant de semnalat e însă și cazul creației plurale în manifestările plastice, care sînt de obicei elaborări individuale. O adevărată diviziune a muncii ne dezvăluie astfel felul de a se lucra icoanele pe sticlă. După ce au muncit multă vreme individual, țărani de la Nicula s-au specializat: unii copiază modelul icoanei, alții colorează, alții scriu literele cirilice¹.

Creația plurală e de altfel singura posibilitate colectivă pe care o admit reprezentanții teoriei individualiste. O extindere a ei prin atribuirea creației unui număr mare de inși, conlu-crînd simultan sau chiar succesiv, e o ipoteză ce nu poate fi luată în considerare pentru motivul că dă creației o sferă ce o confundă în parte cu procesul receptiv și al circulației operei populare.

Admițînd creațiunea plurală ca una care a fost uneori observată în fapt la diferite popoare, ea nu constituie totuși un element distinctiv față de poezia cultă. Din pricina rarității ei mai întîi. Din motivul apoi că o astfel de creație nu e străină nici poeziei sau artei culte. Nu cunosc oare toate literaturile sau artelor cazuri de colaborare între creatori? Spre a obține o definiție esențială a conceptului nostru din punctul de vedere al creației, trebuie să deplasăm accentul discuțiunii examinînd soluțiunea sociologică mai sus înfățișată în raport cu cea individualistă pe care o expunem acum.

Față de concepția romantică a «poporului» creator de artă, am înregistrat și reacțiunea simultană a individului creator. De asemeni dezlegarea sociologică nu ignorează latura individuală. După soluțiunea individualistă a problemei, pe baza unor observațiuni ce privesc mai mult epoca actuală a elaborării creațiunii populare, procesul creator e actul unui factor individual, singular. Se înlătură din această concepție ideea individului ca organ al comunității, ca și cea a presiunii colectivității. Individul creator din popor are aceeași structură ca și artistul cult. Opera apare și aci și acolo, ca un act original al creatorului singular. Nici o deosebire nu avem dar

¹ I. Mușlea, *Pictura pe sticlă la românii din Scheii-Brașovului*, în „Tara Bîrsei“, I, p. 1.

a constata între conceptul artei populare și cel al artei culte, din punctul de vedere al factorului creator. Acestea sînt vederile pe care le susțin și la noi cercetările profesorului P. Cancel și cele ale lui I. Diaconu. Pentru cel dintîi care ne-a dăruit în 1922 un foarte limpede studiu despre *Originea poeziei populare* folosind materialul slav oferit de Murko, poezia populară e categoric «un act individual, singur»¹. Poeții populari sînt persoane cunoscute și diferențiate de mediul lor. Ba ceva mai mult, colportorii sînt și ei individual selectați. Cancel neagă de asemeni «o determinațiune a grupului uman, o condiționare printr-însul a nașterii poetice, vreun raport de duritate între mediul și creatorul individual»². Creațiunea populară reprezintă numai „determinismul interior al poetului“. Însușindu-și integral aceste păreri, I. Diaconu care-și susține convingerile și pe baza unui material folcloric românesc cules în ținutul Vrancei, socotește de asemeni creația artistică populară ca «o apariție singulară»³, apoi «colectivul total etnic nu poate imprima individului creator în nici un chip actul creației», care este un «joc al forțelor sufletești individuale — ca la oricare creator de artă — gratuit, lipsit de utilajul cotidianului atît de folositor grupului social»⁴. Dacă totuși o relație între colectivitate și individ se produce, ne aflăm numai în fața unei «simțitoare interdependențe», o «acțiune intimă însă inversă : de la individ către masă»⁵. Afirmatia e făcută cu toate că ceva mai înainte, cercetătorul recunoaște că «mediul oricare ar fi el — prezintă insului-poet subiectul, supraveghează apoi cum a evidențiat Cancel — respectarea relativă și nu veridică a faptului». Se adaugă însă : «Atîta tot. Încolo închegarea literară aparține exclusiv unui ins eminent : fire înzestrată cu puterea de creație»⁶. Atenuarea soluției individualiste prin atribuirea conținutului creației — sentimente, idei, reprezentări — comunității este destul de generalizată printre cei ce s-au ocupat cu problema. Originalitatea creato-

¹ *Op.cit.*, p. 16.

² *Op. cit.*, p. 27.

³ *Psihologie și creație*, în „Anuarul Arhivei de Folklor“, vol. III, 1935.

⁴ *Idem.*

⁵ *Op. cit.*, p. 20.

⁶ *Op. cit.*, p. 19.

rului popular se reduce și pentru un Charles Lalo la capacitatea expresivă numai. Manifestarea individualității se exercită însă pe acest câmp cu atât mai mult, în sfera specifică a artei. De aceea «din toate punctele de vedere, arta cea mai populară presupune o elită de îndată ce merită numele de artă»¹.

Premiza elementară a celor ce susțin creația individuală, e desigur existența însăși a individualității în cadrul straturilor populare și a comunității. Împotriva concepției sociologice de felul celei a lui Hans Naumann, pentru care comunitatea era lipsită de orice diferențieri individualiste, prezența lor se constată totuși de adversarii teoriei care au putut identifica în mediul popular un număr convingător de poeți sau artiști. Anonimatul ca regulă generală și esențială a artei populare începe deci a păli. O tendință de specializare artistică se ivește și aci ca în mediile culte. «Cine cunoaște stările sociale populare știe că și ele au Leibnitzii, Klopstockii, Linne-ii lor»; citează după Heydenreich, A. Bach². Otto Böckel a prezentat în citata sa lucrare numeroase cazuri de poeți, la foarte multe popoare răspândite în timp și spațiu. Exercițiul poeziei devine la unele o adevărată pasiune cu caracter de concurență între indivizi. În Corsica au astfel loc dueluri de improvizări între cîntăreți, pînă cînd după ore întregi, unul învinge. Nume de creatori găsim citate în toate studiile de etnografie și folclor. Două tipuri de povestitori deosebiți sînt înfățișați astfel de Ad. Bach. Unul — țăranul Schwienen Johann — aparține tipului care respectă cu sfințenie tradiția, nu modifică nimic din basmul ce i-a fost transmis. Altul dimpotrivă — Nicolaus Nöber — e un adevărat exemplu de putere creatoare individuală, care nu poate reproduce nici cînd — în același fel — o creație populară, ci o variază mereu în subiect, expresie, în alegerea și combinarea motivelor, în felul povestirii. Același etnograf ne citează apoi cazul cîntărețului orb creator, Theis din Luxemburg. Prof. Murko cercetînd pe teren poezia sîrbă, ne oferă de asemeni cîteva nume. Balada musulmană povestind moartea lui Samil-Aga-Gencič, a fost făurită de stegarul lui. Țăranul Jole Savic a improvizat, de îndată, un cîntec în onoarea vizitei profe-

¹ *L'art et la vie sociale*, p. 153.

² *Deutsche Volkskunde*, p. 326.

sorului Murko. Un nume foarte cunoscut în mediul sud-slav e cel al poetului popular Ahmed Dedovič. Și studiile folcloristice românești scot la iveală astfel de nume. Cu prilejul cercetărilor de dialectologie, etnografie și folclor din Maramureș, Tache Papahagi a descoperit două talente poetice populare contemporane, cu numele de Anuța Pleș din Ieud și Irina Stan din Săpînța. Cea dintîi se ridică chiar la conștiința personalității ei poetice în versurile :

Hei tu, mică poezie,
De-a vrea cineva să știe
Cine te-a-nceput a scrie,
Frunză verde de cireș
Din comitat Maramureș
Eud i numele lui,
Măeran verde cu frundză
Numele mni-i Pleș Anuța
Mă teamă Anuța Pleș,
Eu am scris acest vers.
În anul 1917.

Individualități întâlnim și pe domeniul celorlalte arte populare. Tîmplarul Gerbing din Breitenau, din ținutul frank, decora în jurul lui 1800 mobilele, după o formulă proprie. Cunoaștem de asemeni pictori populari de biserici care au lucrat în Ardeal : Matok, Weise, Kuckmann, Müller, Dionisie Juga din Nicula, Bucea, Todor Tocariu, maestrul David din Curtea de Argeș. Xilografi țărani sînt Pop Gheorghe de pe la 1820, Teacuş, Pop Onisie, Pop Simion, toți în prima jumătate a veacului trecut¹; iconari pe sticlă : Trîmbițaș și Ștefan Mircea de la Brașov², Deji din Făgăraș.

Ne oprim aci cu citarea numelor de individualități creatoare din popor. În afara concepției exagerate a lui Hans Naumann, existența lor n-a fost de altfel contestată nici de reprezentanții direcției sociologice, așa cum am văzut cazul Marthei Bringmeyer. Analize de fenomenologie sociologică verifică de asemeni prezența individualității în comunitate. O

¹ Coriolan Petranu, *Monumentele istorice ale județului Bihor*, I.

² I. Mușlea, *Pictura pe sticlă la românii din Scheii Brașovului*, I, 1 „Țara Bîrsei“.

categorie constitutivă a acesteia din urmă e astfel, după Hans Freyer, cea a lui «wir». Eu, tu și el nu-și pierd individualitatea în comunitatea lui «wir», căci ea leagă fără să niveleze, încheagă o unitate, dar nu egalează¹. Deosebiri individuale sînt chiar necesare comunității. Prezența lor se explică psihologic și sociologic. Psihologic, prin diferențele naturale de structură individuală, sociologic, prin felul și mărirea unității sociale din care face parte individualitatea, prin scopul... grupului, prin situații speciale anumite, ca de pildă, relațiile cu orașul de unde vine valul înrîuririlor personaliste etc.².

Simpla prezență a individualității în comunitate nu rezolvă deloc însă, problema creației artistice populare, prin aceasta însăși. Soluțiunea se întrevește numai dacă ne punem întrebarea raporturilor acestor individualități cu comunitatea din care fac parte. Ne aflăm în fața unor relații de supraordonare a individualității față de comunitate? În această direcție însă, cercetările nu s-au prea orientat. O comparație între viața psiho-socială a comunității și cea a individului creator, e singura metodă indicată în acest sens. O monografie sociologică a comunității pe de o parte, o biografie amplă a individualității pe de alta, iată singurele căi menite a ilustra raportul individualitate-comunitate. Cum acest lucru nu s-a întreprins, simpla citare de nume creatoare din mediul popular nu poate fi concludentă. Numai verificarea faptului esențial al circulației operei individualității populare, răspîndirea ei în timp și spațiu, ne dă caracterul cu adevărat popular. Ori e evident că această circulație nu se produce decît în cazul în care individualitatea exprimă într-un fel sau altul comunitatea. Selecțiunea creației individuale de către comunitate se produce numai pe baza acestui criteriu.

Considerarea creației populare ca o «apariție singulară», «ca un joc al forțelor sufletești, gratuit», ca o expresie a «unui determinism interior exclusiv», după concepția soluției individualiste a problemei, nu poate fi susținută sub forma absolută sub care se înfățișează, nici măcar pe seama creației

¹ *Gemeinschaft u. Volk*, 1929, p. 11.

² H. Kirsch, — *Person und Individualität* în Leopold von Wiese: *Das Dorf als soziales Gebilde*

culte ale cărei determinante sociale au fost de atâtea ori reliefate de la d-na de Staël, Villemain și până la Taine, Brunetière ș.a. Conținutul spiritual al comunității trăiește în mod natural, în individualitățile ce o compun. Reprezentările colective, tradiționale domină pe cele individuale. Individualitatea nu poate deveni astfel decât «un organ al comunității» din punctul de vedere al fondului creației.

Își manifestă ea însă originalitatea pe calea expresiei artistice, așa cum susține soluția individualistă atenuată? Socoțim că nici afirmarea acesteia sub forme ca „închegarea literară aparține exclusiv unui îns eminent” nu corespunde adevărului. În capitolele noastre anterioare, cu prilejul descrierii fenomenului artistic popular, am arătat cât de severă e presiunea comunității asupra individualității pe domeniul formelor și motivelor pe care artistul le găsește într-un depozit tradițional consacrat de vreme și pe care este obligat a-l respecta dacă voiește ca opera lui să trăiască și să trezească ecouri adânci și prelungite în sufletul masei. Procedeele expresiei sînt deci și ele în mare parte impuse de comunitate, alcătuind arsenalul tehnic obligatoriu al artistului. Nici din acest punct de vedere care este și cel estetic, soluția creației individuale nu poate fi susținută. Adoptăm de aceea dezlegarea direcției sociologice, după care individualitatea existentă în mod natural și necesar în comunitate, își reduce rolul creator la exprimarea conținutului spiritual al comunității cu mijloace a căror structură porcede din comunitate. Nu contestăm, prin această poziție, posibilitatea de manifestare originală a individualităților în comunitatea populară. Știm însă cu precizie că actele singulare sînt condamnate unei pieiri sigure. Individualitatea se poate manifesta totuși creator în anumite limite predeterminate de comunitate atît în ce privește conținutul spiritual, cît și forma. O anihilare a ei nu se produce, deci. Arta populară rămîne în consecință și pentru noi o artă a comunității manifestată prin individualități.

Conceptul de artă populară dobîndește, prin această soluție, o nouă notă definitorie. Este ea în același timp și specifică față de arta primitivă și cea cultă? În ce privește arta primitivă este de la sine înțeles ca ea să ne apară ca expresia cea mai fidelă a comunității, cu o contribuție din cele mai neînsemnate din partea individualității. Conținutul spiritual al comunității, ca și tipicul formelor, se impune și domină o

individualitate fără rezonanță și fără reazim în sine însăși, ca una ce participă integral la viața grupului. Față de această constrângere colectivă, comunitatea populară reprezintă în genere un grad mai atenuat de presiune asupra individualității, grad ce variază în raport cu condițiile ce favorizează o desprindere a factorilor personali de comunitate. Determinismul colectiv se impune totuși, în mod neîndoiebnic.

Față de arta cultă deosebirile par mai profunde. Aceasta a însemnat totdeauna o expresie a individualității sau personalității socotită ca o energie creatoare de valori sociale menite a depăși nivelul comunității și a deveni singurele pîrghii ale progresului. Artă cultă a dat impresia că este produsul unui «determinism interior» exclusiv. Ea are deci a se opune, în mod categoric, artei populare ce manifestă numai nivelul impersonal al comunității. Caracterizări de acest fel abundă pînă în multe lucrări asupra artei populare. Pentru K. Spiess de pildă, ele se exprimă în «*Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn*» (1925), după cum urmează : „Doi oameni stau față în față, în mod esențial cu totul străini, unul construind numai cu propria lui putere și ascultînd numai de vocea lăuntrului său, celălalt plin de sentimentul dependenței, considerîndu-se numai ca o articulație uniformă a unui lanț, cu privirea spre cer, spre a realiza destiniuri mai dinainte determinate. Esențial deosebit trebuie să fie tot ce purcede de la acești doi oameni : asemeni și arta care dezvăluiește două direcții cu totul diferite : un fel personal și altul nepersonal al creației”¹. Este însă clar că o astfel de opoziție esențială, categorică nu poate fi decît expresia unei exagerări. Artă cultă nu ne apare ca produsul unei personalități ce trăiește insular în mediul ei social. Teoriile lui Taine asupra influenței rasei, momentului și mediului au reliefat cu exagerări în alt sens, importanța factorului colectiv ca determinant al personalității artistice. Cu toate esențialele corecturi aduse ulterior acestei teze de la Hennequin² și pînă la Baldensperger³, personalitatea creatoare n-a rămas mai puțin condiționată în manifestările ei de opinia publică a momentului pe de o parte, de tehnica artistică moștenită pe de alta. Cu excepția curenților de artă extremistă ce

¹ Op. cit., p. 15.

² *La critique scientifique.*

³ *La lit., création, succes, durée.*

tind către un adevărat și absolut solipsism, artistul suferă și el într-o măsură, variabilă «de la caz la caz» înrîuririle mediului social asupra fondului și formeii operei sale. Faptul a cunoscut nu de mult confirmarea criticului francez Al. Thibaudet care s-a ocupat de cazul special al poeziei culte cu prilejul unei comunicări ținute la 3 iunie 1927 la «Societatea de Sociologie din Geneva» de sub președinția profesorului C. L. Duprat, ce pusese în studiu problema constrîngerilor sociale. Thibaudet recunoaște prezența «constrîngerii sociale» și în poezia cultă. Creația poetică îi apare criticului ca fiind deodată sau alternativ, supusă sau refractară constrîngerii sociale. Pe deasupra criticul mai distinge și constrîngerea tehnicii poetice, care este și ea în fond de natură socială. În istoria poeziei, am avea epoci în care constrîngerea se exercită sever și minuțios, și altele în care apare — ca o reacție — libertatea socială¹. Pentru G. Lanson de asemeni, personalitatea artistului, e «un focar de concentrare a unei raze emanată de la viața colectivă ce-l înconjoară»².

Admițînd această condiționare socială, opoziția între arta populară și cea cultă nu ne mai apare ca esențială. Individualitatea artistică tinde într-adevăr, spre a-și depăși mediul prin originalitatea ei de fond și formă, nu reușește însă nicio dată a atinge nivelul unei independențe absolute. Deși distanța între individualitatea populară și cea cultă este apreciabilă, prin faptul însă că în ambele cazuri se mențin relații vădite cu colectivitatea, diferența nu poate fi esențială, ci și de data aceasta, graduală. Deosebirea este însă atît de accentuată că a putut părea multor cercetători ca una esențială. O diferențiere mai profundă între arta cultă și cea populară intervine totuși prin faptul că, în timp ce individualitatea populară nu cunoaște decît cazul subordonării ei la comunitate, personalitatea artistică are și posibilitatea unei emancipări de sub influența colectivității, față de care își poate asuma uneori chiar atitudini de dominare. Colectivitatea îmbracă de altfel pentru artistul cult o formă necunoscută individualității populare: ea devine «public» adică un mediu social corelat anume cu artistul care ține seamă de el mai tănuuit sau mai

¹ *Revue internationale de sociologie*, an. 1930, p. 246.

² În art: *L'histoire et la sociologie* „Revue de métaphisique et de morale“, 1904, p. 631.

explicit, un factor ce nu determină opera populară pentru care distanța dintre creatori și contemplatori e minimă sau inexistentă, iar opera nu crește din vanitatea autorului.

Față de publicul său, artistul cult își îngăduie însă și încercarea de a-l plămădi după gustul și concepția personală a creatorului, de a exercita asupra lui un adevărat act de «voiață spre putere». Motivarea însăși a operei lui stă în «intenția afirmării de sine prin artă»¹, deosebire remarcabilă față de opera populară în care se manifestă doar comunitatea.

Din punctul de vedere al relațiilor ei cu colectivitatea, arta populară se poate diferenția însă și față de celelalte două tipuri distincte ale artei: cel al copilului ca și cel schizofrenic. Cum am arătat-o și cu un prilej anterior, atât arta copilului, cât și cea schizofrenică nu întretin nici un fel de raporturi cu societatea. Ele sînt expresii pure ale psihologiei individuale și purced la copil — în cazul plasticii — din necesitatea mișcării, a gestului, din bucuria desenului executat, din reprezentarea actului ca posibil; la schizofrenici, pentru a exprima o lume încîlcită de fantezii. Ambele forme ale artei nu-și propun să comunice idei și sentimente pentru lumea înconjurătoare pe care o ignorează. De aceea operele lor sînt atât de neînțelese și arbitrare. Artă copilului și a schizofrenicului nu are de îndeplinit nici o funcție socială în slujba comunității, de care nu se interesează în nici un fel, ci se reduce numai la motivarea unui anume mecanism psihic.

UNITĂȚI SOCIALE CREATOARE DE ARTĂ POPULARĂ

Definirea artei populare ca fiind opera colectivității, a comunității mai ales, prin individualitățile ce o compun, ne impune nevoia unei precizări. Care sînt anume unitățile so-

¹ T. Vianu, *Estetica*, vol. II, p. 97.

113175

cială pe care le exprimă individualitățile creatoare în cadrul națiunii? Întrebarea ne apare cu atît mai legitimă cu cît îndeobște arta populară se reduce pentru multă lume la o singură formă: la arta țărănească. Țărănimea, cu satul ei, ar fi în consecință singura unitate socială, comunitate creatoare de artă populară. De aci propunerea multora de a se înlocui, în mod general, termenul de «popular» cu cel de «țărănesc», ca fiind mai propriu și mai precis. Nu despre «o artă populară» urmează deci a ne întreține, ci despre una «țărănească». Este justificată această restrîngere a sferei artei populare? Iată problema pe care sîntem nevoiți a o ridica acum.

Pentru opinia generală chiar, satul a constituit totdeauna comunitatea tipică în care individualitatea dispărea, în care o severă tradiție multiseclară perpetua vechile forme ale artei ce urcau pînă în preistorie și unde nu se mai mențineau condițiile unei noi arte populare.

Unele din cercetările științifice contemporane dezvoltă, de asemeni, această vedere. Pentru Karl Spiess de pildă, conceptul artei populare se identifică cu cel al artei țărănești. Artă populară este pentru el «eine Bauernkunst» care trebuie radical separată de «die Stadtkunst». Locul apariției artei populare ar fi numai pămîntul satului cu forma lui economică închisă, adăpostind laolaltă pe creator și „contemplator”. Încercînd o descriere și explicare a artei populare, K. Spiess se silește a îndepărta din cuprinsul ei tot ceea ce îi pare neesențial, adică nețărănesc.

Direcția sociologică a etnografiei despre care am mai vorbit, a accentuat pînă la extrem aceeași concepție. Pătura populară permanentă a națiunii rămîne țărănimea. Comunitatea e forma socială pe care ea o îmbracă în mod tipic, alcătuind satul.

Identificarea conceptului de artă populară cu arta țărănească a ridicat însă foarte îndreptățite obiecțiuni dintre care unele au mers pînă acolo încît au negat chiar țăranului calitatea de a fi un factor creator principal. Etnograful contemporan de mai multe ori pomenit aci — Adolf Spamer — a observat că țăranul se ocupă mai puțin cu creația decît se ocupă ciobanul, minierul sau meșteșugarul. Producătoare de artă e apoi mai mult femeia și fiica țăranului decît el în-

suși. Un foarte original studiu ca cel al lui Georg Koch¹ susține că «folclorul» (cîntecul pop., arta țărănească, portul etc) chiar dacă apare pe solul țărănesc nu ne va duce nicînd la inima țaranului» Manifestările artistice ce se întîlnesc în pătura țărănească ar veni sau din epocile primitivității sau din istoria artei. Țărănimea ar fi numai o albie pe care se scurg curențele «de jos» și «de sus». Țăranul departe de a fi primitiv și deci mistic și pasiv, e — după acest studiu — dimpotrivă rațional și voluntar, și ca atare opera lui creatoare nu pe domeniul artei trebuiește căutată, ci pe cel al vieții practice exprimate prin muncă. Specificul vieții țărănești ar consta dar în munca ei agricolă cu fond rațional, orientată către scopuri bine fixate, ci nu în nebuloasa mistică a artei.

Fără a nega însă cu G. Koch puterile creatoare de artă ale individualității țărănești, e evident că ele nu-i pot fi atribuite exclusiv și ca atare arta populară nu poate fi redusă numai la cea țărănească.

Cercetarea a descoperit individualități creatoare de artă populară în unitățile sociale cele mai diverse, cuprinzînd toate nivelurile națiunii. Am expus, de pildă, cu diferite prilejuri anterioare, teoria lui «gesunkenes Kulturgut» formulată ca sistem general de interpretare etnografică de către Hans Naumann, după care creațiunea artistică populară purcede — de foarte mult ori — din straturile sociale înaintate cultural. Am arătat cum studiile lui John Meier au identificat pe autorii culti ai cîntecelor populare în sute de cazuri. Observăm acum că printre aceștia avem de citat chiar prinți, personalități artistice etc. Otto Böckel ne dă astfel, în lucrarea sa citată, o listă de figuri domnitoare care au creat cîntece devenite apoi populare: împăratul Maximilian, Moritz von Sachsen, Philipp von Hessen, Hans von Habsburg, Herzog von Lüneburg ș.a.³

Dar și alte multe unități sociale iau parte la crearea artei populare, chiar dacă nu aparțin satului. Sînt astfel mai întîi unități profesionale ca: soldații, marinarii, studenții,

¹ *Bauernkultur* în *Heissische blätter für Volkskunde*, 1924.

² *Op. cit.*, p. 29.

³ *Op. cit.*, p. 79.

muncitorii, negustorii etc., care-și au creațiile lor populare bine cunoscute și pe care n-avem motive a le elimina din arta populară. Ba chiar și simple grupări și asociații, ca de pildă, cluburile sportive sau distractive își au creația lor specifică. În orașele mari nu ne întâmpină mai puțin acest fel de producție sub forma foarte răspândită a parodiei operelor, operetelor, cântecelor de școală etc.

Firește, toate aceste cazuri trebuie să cunoască pecetea colectivității, să reprezinte structura ei spiritual-sociologică prin care se ridică la semnificația generală și abstractă, tot ce e particular și concret. Problema esențială a creației populare rămîne deci reducerea modului individual la cel al comunității, ceea ce înseamnă în fond deplasarea chestiunii pe domeniul circulației artei populare. Îndeplinind această condiție necesară, ajungem la creația artistică populară. Vedem dar, că o identificare a conceptului de artă populară cu arta țărănească nu poate fi susținută în fapt. Sfera conceptului urmează deci a fi extinsă cuprinzînd toate unitățile sociale ale națiunii cu observarea însă, că arta populară este legată în primul rînd de comunități înțelese sociologic și numai apoi de formele mai puțin organice reprezentate de celelalte unități sociale.

CONDIȚIA PSIHOLOGICĂ A CREAȚIEI POPULARE

Dacă prin urmare creația artistică populară poate izvorî din cadrul unităților sociale celor mai diverse ca nivel, eliminînd prin aceasta criteriul social al diferențierii dintre arta populară și cea cultă, sîntem îndemnați a ne întreba care este atunci firul unic ce leagă toate aceste unități sociale între ele, spre a le face proprii creației artistice populare? Este acest factor numai faptul sociologic al comunității determinînd o structură generală și abstractă a creației

populare sau intervin și alte explicații? Cercetarea s-a orientat într-adevăr către o altă direcție unde i s-a părut să descopere, în sfârșit, criteriul autentic. El a fost găsit în condiția psihologică a creației populare, socotită fundamental alta decât cea a creației culte, și care-și manifestă specificul indiferent de nivelul unității sociale.

Printre cei dintâi care au dat problemei o dezlegare psihologică avem a cita numele lui Steinthal, întemeietorul psihologiei popoarelor, care nu mult după jumătatea veacului trecut, ocupându-se de opoziția conceptelor de poezie populară și cultă, găsește, printre alte elemente diferențiale, și «lipsa rațiunii» și a culturii, a cărei prezență caracterizează poezia cultă. Condiția psihologică a poeziei populare a găsit însă un susținător integral și consecvent în F. Krejci care în studiul *Das charakteristische Merkmal der Volkspoesie*¹ privind problema tot ca psiholog al popoarelor, socotește că poate reduce ansamblul caracterelor poeziei populare la un singur izvor și anume la «mecanismul psihic», element definitoriu, necesar și suficient. Spre a atinge o astfel de concluzie, Krejci porcede de la o serie de patru observații fundamentale: 1) poezia populară precede poezia cultă; 2) acolo unde apare o literatură a straturilor cultivate, muza populară se refugiază în păturile ei; 3) pătrunderea culturii în «mase» alungă poezia populară și 4) la popoarele care n-au literatură cultă, înfloarește poezia populară. De aci constatarea absolută că poezia și cultura se exclud reciproc. Cum apoi cultura se definește, după autorul citat, prin «logism», conștiință, intenție, lipsa acestora e calificată ca „mecanism psihic“, puteri sufletești adică ce lucrează întâmplător, orb, necontrolate de rațiune, caracterizând poezia populară în mod specific față de cea cultă.

Cercetările etnografice și apoi cele sociologice au dat condiției psihologice o importanță și o extindere tot mai mare, îmbrățișând dincolo de poezia populară, domeniul tuturor bunurilor populare. Studiul primitivilor, mai ales, ducând la observarea unei «mentalități primitive» deosebite față de mentalitatea cultă au transformat etnografia într-o disciplină care-și propune să cerceteze primitivitatea din

¹ *Zeitschrift für Völkerpsychol.*, XIX, 1889.

cadrul națiunilor europene. Poezia și arta populară au fost firește cuprinse în același curent. Pentru Hoffmann-Kreyer (*Die Volskunde als Wissenschaft*, 1902), bunul popular e exponentul unei structuri «general stagnante», pe când creația cultă reprezintă spiritualitatea «individual-civilizatorie». Cea dintâi se confundă cu «primitivitatea». Pe aceleași urme calcă mai departe și Eugen Mogk (1907) pentru care «modul gândirii asociative» opus celei logice, fără controlul rațiunii, determinat de sentiment și viață inconștientă, crează bunul popular. Studiile etnologice și de psihologia popoarelor începînd cu A. Bastian, W. Wundt, H. Spencer, Vierkandt și continuînd cu cele de influență hotărîtoare ale lui Levy-Brühl au întemeiat cu o exclusivitate ce se cere corectată, direcția psihologică a creației populare ce a fost tot mai mult considerată ca o expresie proprie a „mentalității primitive”. Artă populară devine, sub această perspectivă, opera puterilor psihice ale «primitivității» pe care sîntem datorii a le înfățișa acum ca unele ce tind a făuri caracteristica definitorie a conceptului nostru diferențiat astfel de artă cultă care exprimă «mentalitatea logică».

După ce multă vreme, «mentalitatea primitivă» a fost descrisă din punctul de vedere al celei civilizate, etnologii și sociologii, recunoscînd greșeala metodei, au reacționat înfățișînd-o pe cea dintâi în opoziție categorică și absolută cu cea de-a doua. Un tărîm nou și necunoscut, plin de taine și surprize, a însemnat pentru cercetători descoperirea lumii sufletești a primitivilor.

Cea dintâi trăsătură a acestui univers deosebit a părut a fi continua intersecție dintre lumea naturală și cea supra-naturală, dintre vizibil și invizibil, dintre cunoscut și necunoscut.

În spatele vălmășagului de fenomene ce constituiesc natura, primitivul iscodește și descoperă o realitate mai profundă care-i este cea autentică, a forțelor misterioase care, prevăzute cu atributele persoanei omenesti, o determină în mod hotărîtor, pe cea dintâi. E natural deci ca toată atenția lui să se îndrepte numai spre puterile tănuite care stăpînesc capricios și despotic universul. Pe acestea primitivul își propune a le influența, a-și asigura protecția lor sau a le îndepărta dacă-i sînt dușmane, prin foarte dezvoltata practică a magiei.

Aceiași lipsă a distingerii ne întâmpină și când privim viața interioară a primitivului. Funcțiile cunoașterii, ale afectivității și voinței trăiesc laolaltă într-un complex nediferențibil, dar sînt permanent dominate de avîntul sentimentului.

Un complex afectivo-motor determină de aproape și insistent procesul gîndirii. Frica, speranța, plăcerea, durerea condiționează gîndirea primitivă. Viața sentimentală apare deci ca cea mai însemnată și mai caracteristică. Ea se dezvoltă, de obicei, în jurul eului individual și social, și se manifestă cu tendințe puternice, elementare, spontane. Bucuria pentru faptele neobișnuit de curajoase, plăcerea resimțită în fața cruzimii, căutarea senzației celei mai intense, iubirea de culori vii și strălucitoare se întîlnesc regulat la primitivi. Centrarea sufletească în jurul eului duce pe teren volitional la tendințe menite a activa în slujba instinctului de conservare.

În ce privește gîndirea primitivă, nota ei fundamentală a fost nedrept și exclusiv mărginită la exercițiul, deosebit de viu și frecvent, al mecanismului asociativ. E neîndoios că printre funcțiunile gîndirii primitive, rolul lui e dominant, fără a fi însă singura ei caracteristică. Procesul asociativ se desfășoară cu puternică intensitate sub toate formele lui pe care o psihologie mai veche le cunoștea sub numele de asociație prin contiguitate spațială sau temporală, prin asemănare, contrast. Principiul asociației explică și formele analogice și contaminările, aplicîndu-se de asemeni cauzalității după formula *post hoc, ergo propter hoc*, determină prezența complexelor de gîndire care adună fenomenele singuratice în blocuri spațiale sau temporale. Funcția asociativă e înviorată la primitivi de o fantezie jucăușă, neastîmpărată.

O altă trăsătură a gîndirii primitive o alcătuiește apoi tendința statornică de a nu se îndrepta decît asupra concretului pe planul cunoașterii și al practicului, pe cel moral. Cunoștințele ce prezintă un interes pur teoretic nu sînt de obicei elaborate sau păstrate. Gîndirea se orientează către intuiție, ci nu spre concept. Abstracțiunile sînt evitate prin utilizarea pe o scară largă a simbolului, reprezentantul intuitiv al personificării ce se aplică puterilor ascunse ale naturii. Sfera de întindere a acestei gîndiri îmbrățișează nu-

mai obiectele ce au relații vii cu viața practică a omului. Funcționarea gândirii după principiile identității, contradicției și cauzalității care caracterizează mentalitatea logică, îmbracă un aspect cu totul nou. Există și aci o logică, dar ea se dezvoltă după noua lege a participării, după care o simpatie universală leagă fenomenele între ele, le șterge granițele, le asimilează reciproc, unul este totul, același obiect poate fi el însuși, dar și contrariul lui, o „fluiditate” cum spunea Levy-Bruhl, cuprinde ființe și lucruri, care se pot de aceea metamorfoza unele în altele, fără a-și schimba natura. Principalul nu este separat de secundar, lipsește simțul nuanțelor, prima impresie e totdeauna hotărâtoare. Nevoia de cauzalitate se dovedește a fi mereu prezentă, dar orientarea ei nu e logică, ci asociativă, întâmplătoare, mecanică și în cele din urmă extinsă la participarea totului la tot. E firesc, mai departe, ca o astfel de gândire să nu cunoască limitele visului față de realitate, să fie indusă în eroare de iluzii și halucinații, de aparențe de tot felul.

Aceasta este «psihologia primitivă» care ar sta deci — după astfel de păreri — la baza creației populare, ar fi factorul modelator al artei populare și ca atare elementul ei definitoriu esențial. Conceptul nostru s-ar identifica prin urmare — sub această perspectivă — cu conceptul artei primitive ca și cu cea a copilului, care are aceleași caractere.

Se manifestă într-adevăr o «psihologie primitivă» în creațiile artei populare, iată întrebarea la care avem a răspunde acum, referindu-ne frecvent la caracterele fenomenului artistic popular, așa cum l-am înfățișat în prima parte a acestei lucrări?

Aspectul dualist al lumii — fenomenul și forțele oculte ce-l produc — trăsătura dintâi a mentalității primitive, s-a dovedit a fi baza artei populare pe care am încadrat-o tipului abstract. Artă populară — după cum am putut constata — reprezintă nu ceea ce poporul vede, ci ceea ce știe sau crede că-și poate imagina despre fenomene.

În ce privește expresia în artă a funcțiunilor sufletești în forma lor primitivă, ea a fost de multe ori reliefată de cercetători. O viață afectivă puternică, dominând celelalte funcțiuni, cu manifestări spontane, neastâmpărate, a putut fi ușor urmărită. Strigătul e, de pildă — după Böckel —

la originea cîntecului popular ca expresie a unei emotivități naturale de nestăvilit. Ritmuri elementare, firești, stau la baza muzicii populare, printre care un Bücher a putut găsi urmele muncii. Alte trăsături ale vieții afective primitive nu sînt mai greu de găsit. Interesul pentru faptele ce întrec puterile obișnuitului, aprecierea deosebită a întîmplărilor extraordinare e frecventă în basme, legende sau balade populare. Iubirea culorilor vii ne întîmpină de asemeni.

În ce privește funcțiunea gîndirii, mecanismul asociativ, ce a fost atribuit în primul rînd mentalității primitive, își vedește neîndoios urmele în arta populară sub toate formele și pe toate domeniile. Ghicitorile, basmele, legendele, baladele cresc într-o mare măsură din procesul asociativ. Felul asociativ al contiguității în spațiu de pildă, e ilustrat prin atîtea reprezentări ale plasticii populare, în care obiectele coexistă, stau unele lîngă altele, îngrămădite fără vreo legătură logică. În cîntecul popular nu rareori întîlnim modul analog al enumerării în propozițiuni principale succesive fără secundare, a unor obiecte fără relații de înțeles. Asociații prin asemănare sau contrast, de la cele simple sonore pînă la cele profunde de conținut, de la nume de locuri și persoane, la motive întregi, se întîlnesc la tot pasul în poezia populară a tuturor națiunilor. Formele analogiei, ca și fenomenul contaminării, care cresc de asemeni din procesul asociativ, ne întîmpină la rîndu-le. De multe ori, rațiunea nu intervine de loc în lanțul mecanismului asociativ. Cea de-a doua trăsătură a gîndirii primitive — concretismul — se evidențiază prin larga folosire a simbolului, menit a ocoli cu orice preț abstractul, despre care am vorbit pe larg la capitolul privind conținutul de motive al artei populare. Un studiu al lui Eug. Fehrle¹ ne oferă un exemplu tipic de concretism în plastica primitivă: reprezentarea unei colectivități de obiecte — de pildă, o pădure — amănunțește fiecare element în parte, fără a reuși să cuprindă ideea ansamblului. Concretismul acesta caracteristic ar trebui să ducă însă la un tip naturalist al artei, ci nu la unul abstract, așa cum s-a dovedit a fi arta populară. E incontest-

¹ *Zur Volkskunst*, în *Oberdeutsche Zeitsche für Volkskunde*, 1932 p. 12—21.

tabil ca uneori, ea se și orientează în această direcție. De cele mai multe ori însă, concretismul nu stînjenește de loc caracterul abstract al artei populare. Procedul simbolului e cel care rezolvă într-adevăr, această contradicție aparentă. Fugind de un conținut spiritual abstract, poporul îi creează echivalentul concret al semnului — categorie largă ce cuprinde întreaga artă populară — pe care îl înfățișează însă numai cu elemente minimale spre a fi recunoscut. Față de modelul natural deci, reprezentarea pare abstractă ca una ce e în total sumbră, schematică, justificînd ca atare încadrarea artei populare în tipul abstract; întrucît însă reprezintă printr-un element material — simbolul — o stare spirituală — ideea — se vedește a fi și expresia concretismului mentalității primitive. Același concretism îmbracă și arta populară, de multe ori, forma personificării atît de des întâlnită în basme, balade ș.a. De asemeni, el duce la îndepărtarea de teoretic, de momentul gratuit, dezinteresat. Artă populară e, de aceea, cu toate firele ei, strîns legată de viața practică și modalitățile ei. Ea e — în primul rînd — o „artă aplicată“, după cum am arătat. Decorativul însuși care înseamnă un plus peste caracterul utilitar al obiectului, are uneori funcțiuni magice și ca atare se încadrează atunci tot utilului.

Legea participării prin care mentalitatea primitivă înlocuiește principiile gîndirii logice se manifestă de asemenea în arta populară prin acea «fluiditate» pe care Levy-Brühl a identificat-o atît în miturile primitive, cît și în folclorul modern. Ființe ce participă deodată la mai multe aspecte ale lumii fenomenale, mișună în basmele ce moștenesc o străveche mitologie. Lupul se gîndește și vorbește ca omul în «Fata cu scufița roșie», motanul care apare cînd ca om, cînd ca animal, șoareci cu puteri și însărcinări de cai ș.a. ne întîmpină de pretutindeni. Levy Brühl putea deci să scrie că «povestirile popoarelor din Europa ne oferă aceeași reprezentare a unei lumi fluide ca și miturile australiene și papuase»¹. Nu lipsesc nici exemple în plastică. O farfurie românească din Maramureș de pildă, prezintă pe fund un animal cu gît, cap și aripi de pasăre, dar trupul e de balaur².

¹ *L'âme primitive*, p. 314.

² B. Slătineanu, *Ceramica românească*, p. 38.

Dar plăcerea însăși pe care omul cult o resimte atunci când matur și raționalizat ascultă un basm, dovedește — spune același cercetător — că sub pojghița de cultură, stratul mistic primitiv sălășluiește încă. Lipsa distincției dintre realitate și aparență care formează de asemeni o trăsătură a primitivului, se vedește în arta populară cutreierată de prezența morților, a strigoilor, a halucinațiilor și iluziilor.

Prezența spiritualității primitive în arta populară nu se poate deci nega în nici un chip. Monografii speciale ar putea fi destinate a-i urmări, interesant, înrîmurile în creația artistică populară. Justifică însă această constatare asimilarea artei populare cu cea primitivă — identificarea conceptelor de „primitiv” și «popular» deci — și se obține într-adevăr în acest fel un element definitoriu diferențial și hotărîtor? Admițînd că o astfel de identificare ar putea fi proclamată, s-ar câștiga cu ajutorul ei criteriul esențial deosebitor, față de arta cultă? Cu alte cuvinte, mentalitatea primitivă — ca bază creatoare a artei populare — conține elemente radicale deosebite de ale mentalității culte? Etnologii și sociologii primitivilor au încercat să opună definitiv și absolut cele două mentalități. Mecanismul gândirii complexe — asociative a fost astfel socotit ca gonind cu totul controlul rațiunii ce ar caracteriza numai gândirea cultă. De asemeni, aceasta din urmă ar elimina integral efectele procesului asociativ.

Prăpastia dintre cele două mentalități nu poate fi totuși pînă la urmă susținută. Încercări de a o trece n-au întîrziat să se producă.

O. Lerroy e, de pildă, autorul unui studiu de «respingere a teoriei prelogismului»¹ în care, cu ajutorul unui mare număr de informații ne arată că și «sălbaticii» sînt capabili de a «raționa» și că, prin urmare, gândirea primitivă nu e cu totul asociativă. De asemeni, mentalitatea logică nu se caracterizează exclusiv prin reflecțiune, ci cunoaște firesc și înrîmura procesului asociativ. O distingere radicală a celor două mentalități devine dar, o imposibilitate în care numai extremismul teoretic putea crede. Diferențierea esențială se

¹ *La raison primitive, essai de réfutation de la théorie du pré-logisme*, Paris, 1927.

înlocuiește deci, printr-una graduală, și odată cu această nouă poziție, dispare și diferențierea radicală dintre arta populară și arta cultă. Dozajul numai al factorilor psihici creatori le separă, într-un mod sensibil desigur, dar nu esențial. Să observăm în plus că deosebirea e atenuată și de faptul că spiritualitatea primitivă funcționează cu multă eficacitate și în cazul artei culte prin însuși sensul general al artei, care e mai departe de rațiune și mai aproape de afectivitate și intuiție. Pe domeniul artistic deci, diferența graduală e și mai greu de urmărit.

Să revenim acum însă și la cealaltă parte a întrebării noastre : e asimilarea artei populare cu cea primitivă posibilă sau pe plan psihologic se identifică structura spiritualității primitive cu cea a celei populare ?

Ideea acestei echivalențe datează — după cum am mai arătat — încă de la J. J. Rousseau și s-a perpetuat pînă în vremurile cele mai noi. Artă populară a devenit — sub această perspectivă — o adevărată supraviețuire preistorică. Și totuși ar trebui să fie de la sine înțeles că o astfel de identificare e o imposibilitate atît sociologică, cît și psihologică. Sociologic, un raport științific precis între societățile etnografice înțelegînd prin aceasta pe cele ale primitivilor exotici contemporani și cele istorice-rurale nici nu poate fi determinat în stadiul de azi al cercetărilor. Căci — spunea prof. D. Gusti : «ca să identificăm o parte din societățile etnografice cu societățile istorice primitive, ca în orice act de identificare, ar trebui să cunoaștem cel puțin în linii mari amîndoi termenii ; dar, dacă avem destule informații despre societățile etnografice, știm prea puțin despre cele istorice»¹. Dacă însă un raport exact nu se poate statorna, nu e mai puțin adevărat că unele deosebiri sînt prea izbitoare spre a mai îngădui vreo identificare. Unitățile sociale care alcătuiesc bazele artei populare cunosc înrîuriri ale claselor de sus și determinări ale popoarelor învecinate, încadrîndu-se cel puțin relativ, într-un curs istoric pe care societățile etnografice de obicei izolate, nu-l trăiesc. Dar revenind la punctul de vedere strict psihologic care ne preo-

¹ *Sociologia unităților sociale*, comunicare la Congresul internațional de sociologie de la Bruxelles, 1935, în *Sociologia românească*, I, p. 6.

cupă aci, structura spirituală manifestată de comunitatea creatoare de artă populară e într-adevăr, primitivă?

Printre unitățile sociale creatoare de artă populară, satul a fost totdeauna considerat ca fiind factorul tipic. Artă populară a și fost, de aceea, redusă — după cum am arătat — la cea țărănească. Să ne întrebăm atunci: s-a menținut în cadrul satului intactă vechea mentalitate complex-asociativă a primitivului? Îndoieli din cele mai justificate s-au putut ridica. E astfel pentru toată lumea evident faptul influenței continue a orașului asupra satului, a civilizației și culturii mai înaintate asupra celei mai înapoiate. O dată cu ea, stră-vechea mentalitate mistică a cedat locul unei dezvoltări tot mai vii a elementelor raționale. Dar satul cu structura lui economică agrară n-a prilejuit prin el însuși o cultivare foarte legitimă a rațiunii prin îndepărtarea, tot mai accentuată, de misticism? Este părerea pe care o susține, pe un fundament economic, studiul lui Georg Koch despre care am mai pomenit. Viața și mentalitatea primitivă a fost apanajul vânătorilor și păstorilor fără griji, privind viitorul ca adevărați copii ai naturii. Structura agricolă la care a trecut țăranul, cu domiciliul fixat, cu viața legată de periodicitatea recoltei, cu grija întâmplărilor neprevăzute, a dezvoltat «conștiința de scop» și cu ea voința și rațiunea. Afectivitatea și misticismul — ca elemente iraționale ale sufletului — au trebuit să fie înlocuite cu raționalismul¹. Și ca încheiere, scrie G. Koch categoric: «Țăranul nu e de loc primitivul, omul naturii, ci reprezentantul unei culturi a muncii cu vechime de mii de ani, severă și stăruitoare, o cultură voluntară și rațională»². Consecvent cu această vedere, cercetătorul crede că poate deduce că nu arta populară aduce expresia specifică a structurii spirituale țărănești, ci — după cum am mai arătat — munca, uneltele ei.

Dar dacă vederile lui G. Koch nu pot fi integral acceptate, nu e mai puțin adevărat că ele nu se depărtează cu totul de drumul just. Munca agricolă cu orientarea ei finalistă e menită a cultiva prevederea și judecata. Mentalitatea mistică nu se poate susține în mod absolut, și modificarea ei

¹ *Op. cit.*, p. 25.

² *Op. cit.*, p. 25.

treptată devine neîndoioasă prin factorii structurii spirituale țărănești înseși.

Nu trebuie să uităm de asemeni că arta populară nu se produce numai în comunități țărănești, ci în cuprinsul altor unități sociale cu un nivel cultural mai înalt și, ca atare, cu o mentalitate tot mai puțin primitivă.

O identificare a artei populare cu cea primitivă nu mai devine în acest caz posibilă, mentalitatea primitivă fiind în mod sensibil depășită în arta populară din motivele mai sus înfățișate. De o negare a ei ca factor creator al artei populare nu poate fi însă vorba, o dată ce i-am putut urmări înrîuririle în artă. Mentalitatea primitivă rămîne numai unul din factorii psihici ai artei populare și încă unul foarte modificat de alte condiții spirituale cu care trăiește alături.

Identificarea artei populare cu cea primitivă pe bază psihologică nu poate fi deci întreprinsă și din motivul existenței unor noi elemente determinante. Sîntem prin urmare nevoiți a-i expune și pe aceștia.

Cel mai de seamă pe care l-am și amintit mai sus, nîl înfățișează structura spirituală cultă. Fără a fi expresiunea unei primitivități pure, dar și departe de aceea a unei mentalități logice exclusive, arta populară oscilează între aceste două cîmpuri sufletești, suferind permanent înrîurirea ambelor. Ecoul spiritualității culte se evidențiază în primul rînd prin prezența caracterului rațional care începe a supraveghea mecanismul psihic asociativ. Concretismul primitiv se atenuiază de asemeni, introducerea artei în sfera purei utilități pierde din intensitatea ei, o dată cu o mai redusă acțiune a factorului magic. O atitudine mai estetică față de obiectul artistic se ivește pe aceeași măsură. Structura logică modifică, într-un mod prea evident, pe cea primitivă spre a se mai putea vorbi de un determinant psihologic exclusiv primitiv al artei populare.

Un alt factor psihologic ce-și aduce contribuția sa în crearea artei populare e apoi structura spirituală de caracter supranațional a unităților confesionale, sociale, profesionale ș.a.

Lui Lucian Blaga i s-a părut astfel că între spiritul catolic, protestant sau ortodox al creștinismului și fenomenul cultural se pot statornici anume relații permanente. Catolicismul ar fi prielnic culturii «monumentale» așa cum s-a ma-

nifestat în gotic sau baroc, protestantismul originalității mariilor creații individuale, ortodoxismul prin caracterul său organic, creației naturale, folclorice. Față de cultura populară, structura acestor trei confesiuni se comportă deci, în mod deosebit. Catolicismul înfrânază jocul liber al imaginației populare prin raționalismul său, prin severitatea ierarhizării valorilor și frângerea, prin urmare, a avântului. Protestantismul, de asemeni, a adăugat unui raționalism și mai excesiv o notă de pronunțat individualism și a creat ca atare o condiție nepotrivită operei populare colective. Ortodoxismul, în schimb, prin organicitatea ce-l caracterizează, a adus atmosfera cea mai prielnică dezvoltării culturii populare care este ea însuși o manifestare a organicului. Aci s-ar găsi și explicația cel puțin parțială, pentru care «cultura populară» dispare tot mai mult în apus, în timp ce în răsărit se menține, după ce a înflorit în opere neîntrecute. Cu toată unilateralitatea ei, exegeza lui Lucian Blaga cunoaște desigur cel puțin o confirmare parțială în fapte. Dintre înrîuririle confesionale mai evidente, cităm câteva. Mentalitatea pietistă a modificat astfel, în unele ținuturi protestante, preferința pentru culorile vii, folosite la porturile populare. Pelerinajele, închinarea în fața statuilor de sfinți, a prilejuit dezvoltarea unei arte plastice populare de tinctură catolică.

Mentalitatea profesională apare, de asemeni, ca determinată în atâtea creații populare, așa cum au arătat-o totdeauna breslele, țărănimea sau proletariatul. Caracterul relativ conservator, iubirea de ordine sau ierarhie au diferențiat astfel pe țăran de proletar, clasa socială dinamică, inovatoare, revoluționară. Structura lor spirituală și-a găsit expresia adevărată în arta populară respectivă. Lipsa unor studii sociale, care să urmărească sistematic înrîuririle diferitelor mentalități asupra artei populare, nu ne îngăduie să folosim aici o exemplificare bogată, ceea ce nu infirmă însă prezența lor.

Structurile spirituale mai sus citate — primitivă, cea cultă, cea confesională, socială sau profesională — au un caracter supranațional. Ele se dovedesc aceleași pretutindeni și oricând, explicînd prin aceasta notele comune ale artei populare a tuturor națiunilor, în diferitele lor momente istorice.

Sînt însă și alți factori ai artei populare care se întemeiază — de data aceasta — pe specificul național. Ei împie-

dică încă o dată identificarea artei populare cu cea primitivă tocmai prin faptul modificării spiritualității primitive supranaționale, prin prisma originalității națiunilor.

Existența unor structuri sufletești naționale și înrîurirea lor asupra creației populare, deși foarte evidentă, n-a putut fi totuși încă științific precizată. Psihologia popoarelor întâmpină serioase dificultăți de constituire și cercetare. Diferențierile dintre psihologiile popoarelor fac imposibilă aplicarea unei metode unice de cercetare, la toate. De aceea datele statistice și experimentale, pe care se întemeiază psihologia unui popor, nu pot fi utilizate în psihologia socială a altuia. Gradul și vechimea culturii hotărăsc apoi puțința de a cunoaște un popor. Unul cu o cultură mai veche poate fi mai ușor surprins în trăsăturile sale datorită instituțiilor, în care s-a cristalizat spiritualitatea lui. Popoarele tinere, dimpotrivă, nu ne oferă aceeași claritate. În lipsa unei caracterizări științifice diferențiale, se înțelege greutatea de a determina precis influența structurii naționale asupra artei populare în raport cu ceilalți factori psihici. Rezultatele sînt de aceea și aci, sărace și relative. Asupra unora există însă un consens general pe bază empirică. Psihologiile naționale se oglindesc de pildă, pentru toată lumea, în cîntecul popular. Cel german pare bărbătesc, energic, viguros, în timp ce cel slav e feminin, molatec, sentimental, iar cel italian grațios sau pasional. O cercetare comparativă a lămurit într-o măsură domeniul povestirii. Löwis of Menar a studiat astfel spiritualitatea sa ce se vedește în basmul rusesc față de cel german. Compoziția și descrierea sînt în povestea rusească mai rotunjite, limba mai veche, întrebuintarea dialogului mai frecventă și mai vie. Rusul iubește, de asemeni, pictura detaliată, arta miniaturală. Eroul basmului e mai tipic stilizat și seamănă mai mult cu o creație a fanteziei. În general, basmul german e cu mult mai realist ca cel rusesc. Etnograful sas A. Schullerus a comparat de asemeni basmul german cu cel unguresc și românesc din Ardeal, reliefînd astfel unele caractere sufletești deosebitoare. Sobrietatea, concretismul, și tonul copilăresc se vădese în basmul săsesc, în timp ce cel românesc e plin de bogăție intuitivă și pătruns de o mare încordare, iar cel unguresc cunoscut printr-o liniștită cursivitate. La noi, Lucian Blaga a încercat o astfel de întreprindere, cuprinzînd

într-un «apriorism românesc» un mănunchi de determinante precum: «un anume orizont ondulat spațial», cel «mioritic», «un sentiment al destinului trăit ca unduire», o preferință arătată categoriei organicului, o tendință de transfigurare sofianică a realității, orientare spre forme geometrice stihiale, dragoste de pitoresc, un vădit simț al măsurii, caractere a căror expresie o ilustrează cu opere ale culturii populare. Toate aceste însușiri ale spiritualității românești purced însă mai mult din bogăția intuițiilor poetului decât din cercetarea severă și controlul omului de știință¹. Ele urmează deci încă a fi verificate ca și celelalte însușiri atribuite altor popoare, ce trebuiesc încă bine studiate și îndelung comparate între ele. Ceea ce ne interesează însă pe noi aci e numai constatarea existenței unui factor spiritual național ca modelator al artei populare.

Și cu aceasta n-am terminat încă. Din cadrul spiritualității naționale se desprind atitudinile sufletești regionale, care-și au de asemeni importanța lor în determinarea artei populare. În țări cu mozaicuri regionale atât de diverse cum sînt Italia și Germania, faptul apare de la prima vedere evident. Pe același domeniu al basmului astfel, ținuturile germane din răsărit sînt mai realiste. În regiunea muntoasă a Rinului poveștile sînt mai serioase și ursuze față de ținutul din jurul Kölnului unde umorul e cu adevărat spumos². Structuri spirituale regionale a defalcat și Hoffmann-Kreyer pentru Elveția. La noi de asemeni, s-a putut diferența, în cultura populară, un spirit muntean, îndrumat mai mult spre categoria politicului, pe cînd cel moldovean e orientat spre vis și poezie, iar cel ardelean pare preocupat de etic. E necesar să subliniem, încă o dată, că în timp ce psihologia primitivă și cea logică ne sînt cunoscute în liniile lor generale și esențiale, structurile naționale și cele regionale solicită încă mari strădanii științifice, și că, prin urmare, influența lor asupra artei populare nu poate fi just și precis evaluată. Ceea ce nu înseamnă că o contestare a ei e posibilă. Recunoscînd printre factorii creatori ai artei populare, alături de structura relativ primitivă, o serie întreagă de

¹ Vezi și Al Dima, *Fenomenul românesc sub noi priviri critice* (ed. „Ramuri”), 1938.

² A. Bach, *Deutsche Volskunde*, p. 340.

condiții psihice supranaționale și naționale, teza identificării artei populare cu cea primitivă nu mai poate fi susținută nici din punct de vedere psihologic.

DESFĂȘURAREA PROCESULUI CREATOR

Unele aspecte ale artei populare o apropie pe aceasta de arta primitivilor exotici, de cea a copilului, ca și de cea a schizofrenicului, ceea ce am arătat de mai multe ori în cuprinsul acestei lucrări. Toate aceste categorii ale artei se grupează sub același semn și se opun ca atare artei culte. Cercetînd condiția psihologică a artei populare e necesar acum s-o caracterizăm și din punct de vedere dinamic al funcționării puterilor sufletești ce o făuresc, în comparație cu mai sus citatele moduri ale artei. Căci, dacă aceleași forțe psihice se manifestă în timpul procesului artistic la toate categoriile artei, o diferențiere poate interveni cu prilejul cercetării modalității desfășurării lui.

Grupul cu unele caractere primitive al artelor se deosebește într-adevăr, de arta cultă, prin faptul că în timp ce în cazul celei din urmă, procesul creator se încheagă din toate fazele lui componente tinzînd spre cristalizarea definitivă a operei, în cel dintîi pare a avea loc o oprire a acestui proces la o treaptă inferioară a desfășurării lui. La baza artei, cercetătorii au descifrat, mai de mult, printre altele, tendințele jocului, instinctul împodobirii, năzuințe spre ordine ș.a. Pe cînd în arta cultă toate aceste tendințe se sprijină reciproc, se adună și converg către finalitatea ultimă a operei de artă, grupul artelor cu unele aspecte primitive stăruie asupra lor pentru ele însele, fără a le subordona nevoii supreme de formă. Asistăm astfel la un joc ce se complăce în el însuși, la o împodobire cantitativă a tuturor spațiilor goale, la o adunare monotonă a ritmurilor

fără a li se contura, în cele din urmă, direcția ascensiunii și coborârii lor. Psihologic, situația aceasta a fost explicată de H. Prinzhorn ca un rezultat al unei «conștiințe diminuate», a oboselii psihice, a slăbiciunii voinței, a incapacității de concentrare. Întâlnindu-se în toate cazurile artei primitive, aceste deficiențe funcționale lămuresc motivele asemănării lor. Lipsa exercițiului și disciplinei sufletești oprește într-adevăr, funcționarea integrală și pînă la capăt a procesului creator.

În cadrul grupului cu aspecte primitive al artelor, avem totuși de constatat și diferențieri. Anomaliile psihice nu se pot manifesta, în același grad, în arta primitivului exotic ca în cea a celui european, a copilului sau schizofrenicului. E astfel evident că activitatea senzoriomotorie a copilului nu are exercițiul și puterea de expresie a adultului primitiv, în posesie deplină a puterilor sale psihofiziologice, pe care i le întărește experiența de toate zilele. Caracterul șovăielnic și delicat al artei copilului aci își are izvorul. Pe de altă parte, este tot atît de evident prin factorii noi ce apar în cazul artei populare, ca adultul european să se deosebească de cel exotic printr-o intensitate mai mare a conștiinței, printr-o oboseală psihică mai mică, printr-o putere de concentrare mai susținută.

În ce privește situarea artei schizofrenice în grupul artelor cu elemente primitive, cercetarea lui Prinzhorn care a studiat cele peste 5.000 exemplare ale plasticii schizofrenice ce se găsesc la clinica de boli nervoase din Heidelberg, a arătat că prin tendințele jocului, instinctul de împodobire, năzuința spre ordine, caracterul antinaturalist, bucuria simbolului enigmatic, ea se alătură artelor primitive. O trăsătură a reținut totuși mai mult atenția cercetătorilor. Artă schizofrenică pare a se izola specific prin fiorosul, tainicul, bizarul, groaza pe care o răspîndește, emoție pe care n-ar cunoaște-o celelalte arte primitive. Adevărul e însă că prin reprezentarea demonilor în arta primitivă orientală ca cea japoneză, chineză sau tibetană, ca și a celei magice populare europene, numai o diferență graduală se poate obține și aci.

Nota definitorie a artei schizofrenice față de cea populară rămîne însă tot cea pe care am mai pomenit-o și altă dată, solipsismul ei absolut, de unde enigmaticul ei înspăi-

mîntător și pe de-a-ntregul asocial, în timp ce arta populară nu poate fi concepută decît în și prin comunitate.

Punctul de vedere psihologic și dinamic folosit mai sus, ne duce însă la o diferențiere mai importantă dintre arta populară și cea cultă pe care o însemnăm acum, și care se aplică domeniului atît de întins al poeziei și muzicii populare. E vorba anume de caracterul am spune, veșnic «deschis» al creației populare, în timp ce creația cultă se închide, fazele ei odată parcurse se cristalizează și-si sfîrșesc zbaterea cu opera pe deplin și pentru totdeauna construită. Un continuu dinamism la creația populară, un statism relativ la cea cultă. Caracterul a fost observat pe tărîmul poeziei populare, mai ales. Printre cei care l-au accentuat îndeosebi, avem de citat pe Steinthal pentru care «vioiciunea, nestabilitatea și fluiditatea» operei populare se datoresc legăturii strînse dintre viață și poezie, care n-a apucat să se constituie în opoziție și izolare față de dinamismul vital. Psihologul citat poate deci, cu multă dreptate, să observe despre poezia populară că «ea nu este o operă, ci o putere, numele ei este *nomen actionis*»¹ că nu există deci poezii populare, ci numai procese de creație populară. De aceea, e imposibil a fixa definitiv o poezie populară printr-un text static surprins într-un moment trecător al revoluției ei. Ceva mai tîrziu, un alt cercetător — Fr. Zimmer — accentuînd și mai mult acest caracter îl socotește ca specific conceptului poeziei populare care duce o viață nestabilă, plină de schimbări, prescurtări, lărgiri ce nu mai conțin. Procesul acestor modificări a apărut esențial și altor studioși. El nu se mărginește însă numai la domeniul poeziei populare. Muzica îl cunoaște de asemeni, ca una care trăiește în organică simbioză cu versul. Melodia se creează și se recrează mereu. Culegătorii de texte și melodii populare nu surprind altceva decît clipe trecătoare ce se depășesc neconținut, dintr-un proces ce curge fără odihnă. Imaginea curentului e, de aceea, deseori folosită ca metaforă a acestui caracter al operei populare. Să mai observăm apoi, producerea fenomenului și în cazul repetării modelelor la cusături, țesături, încreștături în lemn etc. unde modificarea apare, de asemeni, de la sine, inconștient din mîna lucrătoare.

¹ Levy op. cit., p. 121.

S-ar putea spune utilizând un termen al filozofiei carteziene, că ne aflăm în fața unei «creații continue» ce se împlinește în fiecare moment al vieții operei spre deosebire de arta cultă, care ne oferă exemplul unei creații încheiate odată pentru todeauna.

Termenul care corespunde lui «nomen actionis» aplicat de Steinthal poeziei populare, ridică însă nedumeriri întrucât șterge granițele dintre «creația» și «circulația» operei. Creația ar fi numai actul prin care opera apare în lumea spirituală ca o faptură dacă nu deplin încheiată, cel puțin schițată în liniile ei esențiale și permanente. Circulația ar cuprinde lunga serie a momentelor ulterioare creației prin care aceasta se adaptează organismelor sufletești pe care le parcurge fără a se modifica fundamental. Limita dintre creație și circulație ar merita deci a fi menținută și termenul de creație continuă, eliminat ca neadecvat. În multe cazuri într-adevăr, structura conservatoare a spiritului popular sprijină această părere. Creația populară se modifică numai în elementele ei secundare. Nu este însă mai puțin adevărat că întâlnim și procesul contrariu când înrîurirea circulației se dovedește atât de vie, încât nici nu mai putem recunoaște creația inițială. Circulația are atunci și un important rol creator pe care-l vom pune într-o lumină mai clară în ultima parte a acestei lucrări ce va fi închinată problemei circulației artei populare.

CONDIȚIA ECONOMICĂ A ARTEI POPULARE

Printre încercările de definire a artei, un loc desebit l-au ocupat caracterizările de ordin economic care au apărut sub sugestiile de mai multe ori înfățișate aci ale materialismului istoric. Prezența artei și a tipurilor ei e explicată prin anume

factori economici generatori. Aşa numitele „moduri inferioare ale artei» cum erau socotite pe lângă arta populară, şi cea primitivă, au cunoscut, explicările materialismului istoric. E. Grosse a definit, de pildă, termenul «primitiv» numai pe baza economică a îndeletnicirii vânătoareşti şi pescăreşti deducând caracterele lui de aci. Forma producţiei era pentru el «fenomenul cultural primar» pe lângă care toate celelalte erau «derivate şi secundare»¹. K. Bücher de asemenea, în răspîndita sa lucrare despre «Muncă şi ritm» a dezvoltat pe larg teza dependenţei stricte a poeziei şi muzicii de elementul ritmic necesar uşurării muncii individuale sau colective.

În atmosfera aceluiaşi explicaţii economice a apărut, mult timp după repetatele încercări de definire ale poeziei populare, şi primul studiu de seamă menit a fixa conceptul de artă populară în celelalte domenii ale ei. E vorba anume de importantul efort al lui Alois Riegl de a determina conceptul pe baze economice prin lucrarea lui despre *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*, apărută în 1894 şi care marchează o dată istorică în evoluţia problemei noastre.

Folosind şi el studiile economice ale lui K. Bücher, Alois Riegl socoteşte de un deosebit interes determinarea relaţiei dintre arta populară ca cea dintâi treaptă a artei şi starea economică «cea mai de jos», calificată de Bücher ca fiind economia casnică ce produce pentru nevoile ei înseşi, producătorul confundându-se cu consumatorul. Numai arta produsă în acest stadiu economic e cu adevărat populară, fie că apare sub forma creării de obiecte noi, fie sub cea a ornamentării. Căci numai în cadrul acestei stări economice, producătorul se sileşte să-şi ofere sie însuşi ca unul ce e şi consumator, creaţiile cele mai utile, dar şi cele mai frumoase. De aci afirmaţia categorică a lui Riegl: „Există legătura cauzală cea mai strînsă între arta populară şi economia casnică”². Artă populară apare şi dispăre cu economia casnică. Ilustrarea cea mai caracteristică a acestui raport o găseşte scriitorul la românii din Bucovina. Bogata artă populară ce înfloreşte aci se datoreşte faptului că

¹ *Die Anfänge der Kunst*, 1894, p. 35.

² *Op. cit.*, p. 14

țărâna româncă produce și folosește singură, opera mîinilor ei. O vînzare a acestor producțiuni nu intră de loc în concepția țărănească. Încercările repetate ce s-au făcut, oferindu-se țărânelor sume mari pentru o cămașă prevăzută cu cusături artistice, au dat greș. Chiar cînd li s-a spus că obiectele vor fi expuse și înapoiate apoi, n-au consimțit. De aceea spune Riegl că «aceasta este tocmai economia familială, care nu cunoaște conceptul capitalului, ci prețuiește numai munca pentru ea însăși»¹. Industria casnică e, dimpotrivă, forma economică dizolvantă a artei populare. Confecționarea obiectelor artistice în număr cît mai mare pentru cîștig, duce fatal la o coborîre a nivelului calitativ, estetic. De aceea, încercările de salvare a artei populare, prin încurajarea industriei casnice duc de fapt la o compromitere a ei, susține autorul. Economia familială e singura ce o poate produce și conserva. Cum perpetuarea ei nu mai e posibilă, arta populară va trebui în mod necesar să dispară. Elementul esențial al conceptului devine dar, după Riegl, economia familială.

Ignorînd cu totul contribuția acestui cercetător, deși ideile sale îi sînt foarte înrudite, Hellmuth Wolff a reluat problema economică a artei populare într-un studiu de mai tîrziu². Determinantul economiei joacă și la acesta un foarte important rol. Cele două modalități ale artei populare — împodobirea obiectelor utile și crearea unor obiecte artistice noi — sînt explicate prin condiția economică deosebită în care ele apar. Popoarele nordice, ducînd o luptă grea cu o natură potrivnică, arta se va manifesta numai în marginea obiectelor utile ca o decorare a lor. Popoarele sudice, dimpotrivă, cu un trai economic asigurat, au răgazul producerii din fantezie a unor obiecte noi. Venind apoi la problema economică generală a artei populare, H. Wolff socotește la fel cu Riegl, că aceasta nu poate apărea decît acolo unde producția și consumația se află în aceleași mîini, unde nu se produce arta ca marfă de vînzare, ci singura ei răsplată e bucuria creației și consumației. Premizele economice ale artei la care se adaugă și una tehnică, sînt, după autorul

¹ *Op. cit.*, p. 53.

² *Die Volkskunst als wirtschafts-ästhetisches Problem*, 1909.

nostru, următoarele : 1. O situație economică independentă a maselor, 2. o producție pentru propria trebuință fără altă răsplată decât bucuria creației, 3. stăpânirea unei tehnici adevărate, și încheie categoric ca și Riegl : «Numai acolo unde se întrunesc aceste trei premize economice este posibilă arta pe care o admirăm ca artă populară, ca artă din popor, a poporului, ca artă autohtonă»¹. Întrucât aceste trei condițiuni se îndeplinesc numai în cazul economiei închise, casnice, vederile lui Wolff nu depășesc în fond pe cele ale lui Riegl. Redusa sferă a conceptului riegleian se mărește totuși — la Wolff — cu o categorie de obiecte populare, care contrazice însă stricta aplicare a celor trei premize. El admite într-adevăr, în cadrul artei populare și producțiunile meșteșugarilor întrucât lucrează pentru același strat social din care fac și ei parte, deși munca lor are în vedere câștigul.

Lărgirea de către Wolff a conceptului e, fără îndoială, binevenită întrucât producțiunile meșteșugărești sînt făurite după gustul și mentalitatea poporului.

Panta lărgirii economice a conceptului a fost, mai departe urcată și de alți cercetători. Michael Haberlandt a adăugat astfel artei populare izvorîte din economia casnică închisă și de meșteșugul popular, chiar categoria obiectelor industriale pregătite în popor pentru nevoile câștigului cum ar fi jucăriile, dantelurile, olăriile etc.². Din punctul de vedere al autenticității populare, e evident că toate aceste obiecte nu se află pe aceeași treaptă și, ca atare, ar trebui poate deosebite după gradul fidelității lor, față de structura psihică populară. Pe toate nivelurile însă, gustul popular este mai mult sau mai puțin prezent, așa că o înglobare, sub același concept, se dovedește mai practică.

Am putea obține diferențierea artei populare de cea cultă, examinîndu-le ca manifestări spirituale în lumina situațiilor lor genetice ? Nu se deosebesc ele prin condițiile generatoare de un fel în cazul artei populare, de alt fel în cel al artei culte ? Să privim problema și din acest punct de vedere.

¹ *Op. cit.*, p. 23.

² *Oester. Volkskunst*, 1921.

Ca manifestare spirituală, arta populară crește și se dezvoltă din lanțul condiționărilor cosmologice, biologice, psihologice și istorice. La baza acestora se află determinantul manifestării economice. Sînt toți acești factori prezenți sub aceeași formă și în cazul artei culte?

Este firesc ca în ce privește condiția cosmologică — teritoriul, clima etc. — atît arta populară, cît și cea cultă a unei națiuni să sufere aceleași înrîuriri. Determinantul biologic — amestecul unificat în rase — e de asemeni același, atît la artistul popular cît și la cel cult. Diferențierea se produce însă din momentul în care pătrundem în categoria cadrelor sociale, cel psihologic și istoric. Despre condiția psihologică ne-am ocupat pe larg în capitolul anterior. Am văzut acolo cum arta populară se deosebește de cea cultă numai într-un mod gradual, dar totuși într-unul sensibil prin faptul că cea dintîi reprezintă expresia unei relative spiritualități primitive moderate prin înrîurirea mentalității culte, a structurii naționale și a celei regionale.

În ce privește însă condiția istorică, avem de însemnat o seamă de noi diferențe. Artă cultă a apărut într-adevăr în împrejurări pe care arta populară nu le-a putut avea. După ce multă vreme o singură artă a legat laolaltă pe membrii aceleiași comunități, s-au ivit condițiuni noi care au pregătît un proces disociativ. Descoperirea culturii greco-romane a fost evenimentul care a prilejuit în apusul și centrul Europei, apariția în cadrele clerului și nobilimii a unor năzuințe artistice ce depășeau nevoile maselor. Din epoca lui Carol cel Mare și pînă în Renaștere care nu reprezintă decît punctul culminant al unei îndelungi penetrații antice, arta a putut să se împodobească cu însușiri pe care vechea artă a întregii comunități nu i le mai oferea.

Paralel cu fenomenul diferențierii, prin influența culturii greco-latine, s-a realizat o nouă deosebire provocată de relațiile internaționale. Artă populară rămînea dar să perpetueze, cu spiritul ei conservator, vechile forme ce circulau odinioară în cadrul întregii comunități, pe cînd artă cultă tindea a se izola de ea într-un strat particular. Cînd totuși arta populară nu mai putea rezista prestigiului artei culte, apropierea celei dintîi de cea de a doua se realiza într-un

mod lent și sfielnic, asimilînd-o structurii psiho-sociologice a comunității populare cu tendința de a o transforma dintr-o artă istorică în una anistorică.

În ce privește condițiunea economică în sfîrșit, factori mai complicați s-au ivit ca determinanți ai artei culte care aducea față de arta populară nevoia de a ține seamă de un public de nivel spiritual înalt care-și „comanda” operele artei și-și impunea deci gustul său. Artă cultă pătrundea astfel într-un alt determinism economic necunoscut artei populare.

CIRCULAȚIA CA ELEMENT DEFINITORIU
AL CONCEPTULUI



PROCESUL CIRCULAȚIEI CA ELEMENT DEFINITORIU AL CONCEPTULUI

Studiul creațiunii artistice populare, așa cum l-am întreprins în partea a doua a acestei lucrări, a și semnalat incidental calea pe care vom fi îndemnați a o urma spre a cuprinde în sfârșit — cu mai multă claritate — conceptul artei populare. Dacă factorii creației populare, modalitățile ei, felurile ei determinate psiho-sociale, nu reușesc să aprindă lumini hotărâtoare în bezna conceptului, nu cumva lămuriri suplimentare și categorice sînt de așteptat cu prilejul cercetării problemei circulației operei populare? Într-adevăr, în timp ce expresia «arta cultă» ne duce totdeauna fie spre opera pe deplin încheată și desprinsă de creator, fie spre acesta din urmă însuși, formula «arta populară» nu ne îndreaptă mai mult spre procesul difuzării ei în straturile largi ale maselor care și-au însușit-o și o trăiesc efectiv? Nu sîntem îndemnați oare, ca părăsind punctele de plecare ale operelor populare oricare ar fi ele, să le cercetăm, așa cum ne par, ca fenomene într-un spațiu și timp dat, surprinse într-un moment al evoluției lor nesfîrșite, într-una din clipele acelei «creații continue» de care vorbeam mai sus? Arta populară se definește, fără îndoială, mai mult prin procesul circulației necurmăte, al constituirii și reconstituirii neobosite, al agregării și dezagregării elementelor ei decît prin acel al creației unice și definitive ce caracterizează nivelul artei cu adevărat culte.

O definire a conceptului artei populare a trebuit deci a fi firesc încercată și în acest domeniu. Faptul s-a și produs de altfel, și încă din epoca preromantică chiar, referindu-se tot la arta cuvîntului și a sunetului, la cîntecul popular în jurul căruia au roit — dintru început — cercetările privind

conceptul nostru. Herder însuși, printre părerile ce și le-a exprimat în diferite etape, a găsit prilejul să vorbească și despre o anume vechime ce ar trebui cerută cîntecului popular care este «o ramură însemnată a vechii poezii»¹, altă dată a justificat alăturarea unui cîntec de bătaie al lui Morhof culegerii de *Volkslieder* pe motivul că «e desigur vechi», ceea ce dovedește că precursorul mișcării folcloristice bănuise, printre cei dintîi, că și durata unui cîntec își are importanța ei, că circulația creației populare în timp trebuie reținută pentru definirea conceptului. Goethe care, ca discipol al lui Herder în această materie, îi urmează opiniile, dar îl și depășește, accentuează de asemeni însemnătatea problemei circulației în definirea cîntecului popular, pe care indiferent de autor ce poate fi găsit, după el, în toate straturile națiunii, poporul urmează a-l însuși și a-l trăi în mod real. Definirea cîntecului popular prin nota circulației poate fi istoric urmărită după Goethe la Voss, Eschenburg, Vilmar ș.a. Reliefarea ei hotărîtoare aparține însă lui John Meier și scolii sale, compusă printre alții din Sahr, Reuschel, Prahl, Marriage. În modul cel mai categoric, John Meier se dezinteresază de originea cîntecelor populare atunci cînd e vorba să le definească conceptul. «Cine le-a cîntat întîi, cine le-a creat e un fapt care nu are nici o importanță principială», scrie el². O deosebire între poezia populară și cea cultă, prin acest sistem, este imposibilă: «Nu în creație, nu organic, se diferențiază poezia populară de cea cultă, ele izvorăsc din aceeași celulă altădată ca și acum»³.

O distingere a conceptelor se face posibilă numai dacă urmărim mai departe soarta creației din clipa în care se desprinde de creatorul ei individual. Receptarea cîntecului de către popor și continuarea vieții lui în gura acestuia, — iată nota definitorie, pe care John Meier o subliniază mereu, exprimînd, în modul cel mai viu, vechea direcție mai sus expusă. Ceea ce aduce însă nou acest important cercetător e insistența sa preocupare de însăși modalitatea procesului circulației operei populare. Atît opera produsă în popor cît și cea cultă suferă — cu prilejul circulației —

¹ P. Levy, *op. cit.*, p. 35.

² *Kunstlieder im Volksmunde*, p. 2.

³ *Kunstlied u. Volkslied in Deutschland*, p. 14.

aceleași schimbări și evoluții. Cu toate aceste elemente, John Meier construiește pentru conceptul poeziei populare următoarea definiție pe care o reproducem aici pentru că, în rezolvarea problemei, aduce o contribuție crucială: «Ca poezie populară vom putea desemna deci, acea poezie care trăiește în gura poporului — „poporul” luat în sensul cel mai larg — față de care însă poporul nu simte și nu știe nimic despre drepturi individuale și față de care orice ins — în fiecare caz particular — ia o poziție neapărat autoritară și dominantă»¹.

Prin atitudinea și studiile sale, John Meier a dat conceptului de cântec popular o definiție ce părăsind categoric drumurile nesigure ale diferențierii prin creație, îl orientează exclusiv în apele problemei circulației. E de la sine înțeles că noul punct de vedere nu trebuie numai decît localizat între hotarele cîntecului popular numai. Pe toate domeniile artei populare, în plastică, muzică, poezie, fenomenul circulației ne apare ca esențial și definitoriu. O întemeiere științifică a conceptului de artă populară nu se poate obține dar, decît prin analiza acestui din urmă fenomen. E tocmai ceea ce vom încerca de acum înainte.

CIRCULAȚIA OPEREI POPULARE ȘI CULTE

Lămuriri principal asupra importanței circulației ca element definitoriu al artei populare, înainte de a cerceta analitic fenomenul, să risipim îndoielile ce s-ar putea ridica prin afirmația că și în cadrul artei culte se vorbește, cu drept cuvînt, de circulația operei. Și aceasta într-adevăr trăiește printr-o răspîndire mai mult sau mai puțin largă — desigur o arie de difuziune incomparabil mai redusă —

¹ *Op. cit.* p. 14.

totuși în orice caz una, și anume tocmai cea care prilejuiește interesantul fenomen al succesului operei culte. Într-o astfel de ipoteză, ne-am afla din nou în fața unor diferențieri graduale numai, privind suprafața de întindere a creației populare în comparație cu cea cultă.

Circulația operei populare cunoaște totuși tendințe și procese ce nu ne întâmpină cu prilejul circulației operei culte. Să înfățișăm sensul general sub care cele două fenomene se desfășoară.

Creația cultă are o tendință stăruitoare de a se impune în structura ei inițială, definitiv cristalizată de autor, tuturor inșilor ce o contemplă. Pe întinderea spațiului și în cascada timpului, ea năzuiește a se menține pe sine însăși, în forma și spiritul ei original, dominând mulțimea și diversitatea contemplatorilor. Aceștia se comportă față de ea cum însuși termenul «contemplator» o arată, pasiv. Opera cultă e obiectul depărtat al unei priviri admirative care-i recunoaște și omagiază superioritatea, avînd singura ambiție de a-i cuprinde cît mai adecvat spiritul original. Contemplatorii și cercetătorii laolaltă se silesc cu aceeași nobilă ardoare să primească opera în sufletul lor într-o formă, cît mai nealterată cu putință. Dacă și reușesc într-adevăr, aceasta e o altă problemă. Ceea ce nu se poate contesta însă e tendința de a recepta opera cultă cît mai pasiv, reconstituind în sufletul contemplatorului, fizionomia ce a avut-o în cel al creatorului.

Nu ne întâmpină în cazul creației populare o tendință diametral și categoric opusă? Trăind fenomenul circulației, opera populară, desprinsă de autorul ei, rătăcește, am spune speriată și timidă, fără nici o voință proprie de a se menține, în forma ei inițială, prin sufletele «contemplatorilor» populari — expresia de «contemplator» nu e de loc potrivită aci — adaptîndu-se mereu mediului psiho-social prin care trece. Din relativ pasiv cum era în cazul artei culte, cel care gustă arta populară e conștient sau inconștient activ. Creația populară e — după cum observam — necurmat descompusă și recompusă în timp și spațiu, realizînd uneori forme care o depărtează cu totul de modelul inițial. Un neobosit dinamism o antrenează, o sfărîmă, și o reconstituie. Numai o astfel de priveliște îi putea da lui John Meier impresia «dominării poporului asupra bunurilor ce se răspîn-

desc» și-l îndemna să susțină «poziția necondiționat autoritară și dominantă» a fiecărui ins față de poezia populară.

Este vădit deci că fenomenul circulației cunoaște în cazul artei populare o desfășurare cu o tendință răspicat opusă circulației artei culte. Către tainele ei urmează a ne îndrepta dar, de acum. Structura specifică a creației populare ne va apărea ca un rezultat firesc al circulației ei necurmăte.

Pentru a ajunge însă la o mai deplină înțelegere a fenomenului circulației, trebuie — în prealabil — să înfățișăm bunurile care circulă, să arătăm sumar proveniența lor în timp și spațiu, spre a ne da seama de intensă și permanentă eficacitate a procesului, înainte de a-i descoperi puterile ce-l însuflețesc.

OBIECTELE CIRCULAȚIEI POPULARE ȘI ORIGINEA LOR

În diferitele noastre capitole anterioare, în mai multe rânduri, am avut prilejul să înfățișăm originea diversă a bunurilor populare ce purced în timp și spațiu din puncte foarte depărtate sau, uneori, mai apropiate. Pentru ca priveliștea să câștige însă în limpezime, le adunăm încă o dată aci, completându-le cu date noi și sistematizându-le.

Creațiile artei populare se pot împărți din punctul de vedere al provenienței lor în două mari clase distincte. În cea dintâi ar intra producțiuni ale acelei mentalități dominant primitive, despre care vorbeam în partea a doua a acestei lucrări, uniforme în timp și spațiu, datorite aceluiași factor psihic generator, care au apărut din preistorie și se creează încă sub ochii noștri, cu un caracter antiistoric, deci. În cea de a doua se adună — dimpotrivă — creațiile de proveniență istorică localizate în anume epoci precise

ale culturii de unde au descins în largile straturi populare care — sub diferite forme schimbate — le-au perpetuat existența. Intră în aceeași categorie numeroasele împrumuturi străine de la popor la popor, produse chiar la un nivel cult și răspândite apoi, și la masa vecinilor.

Reducerea artei populare la una din aceste clase numai, fie prin desconsiderarea totală a citatei teorii a lui «gesunkenes Kulturgut», fie prin anularea contribuției mentalității primitive, e puternic contrazisă de fapte. De asemeni încercări de generalizare și simplificare ca cea a lui Michael Haberlandt după care arta populară occidentală e numai produsul unei rusticizări a artei culte, pe când arta populară din nordul și estul Europei e numai una primitiv-preistorică, nu corespund adevărului. Ambele modalități ale artei populare coexistă în cadrul fiecărei națiuni și e opera istoricului, munca de a-i stabili proveniența exactă.

Spre a aprecia însemnătatea procesului circulației, al cărei studiu reprezintă ultimul nostru obiectiv, să înșiruim acum exemplificări aparținând celor două clase ale artei populare. Vom putea prețui astfel cum se cuvine forța pe care o impune fenomenul circulației.

Dintre manifestările artei populare cu un caracter anistoric, ce se întâlnesc la orice grad de latitudine și longitudine, indiferent unde în timp și pe care circulația le perpetuează apoi asimilându-le mediului psiho-social, prin care pătrund, cităm aci acele desene și tablouri caracterizate prin bidimensionalitate, prin tratare exclusivă în plan, în care perspectiva optică e înlocuită de cea a sensului magic sau important așa cum le-am înfățișat în capitolul despre forma artei populare, mișcările ritmice care nu-s moștenite prin tradiție, ci descoperite spontan, însemnând începuturile dansului, mulțimea și diversitatea personificărilor basmului și simbolurile altădată pomenite, tendința de a povesti neînterupt și atâtea alte fenomene a căror enumerare n-ar fi posibilă. Important de reținut e numai faptul perpetuării lor prin circulație, care însă, chiar dacă într-un moment al evoluției ar deveni inoperantă, prin aceasta totuși bunul primitiv n-ar dispărea pentru totdeauna. Mentalitatea asociativă trăiește etern în sufletul uman și tinde oricând a reface manifestările ce au pierit odinioară.

În ce privește originea istorică a artei populare, ea a putut fi — în multe cazuri — identificată de cercetători. Începînd din preistorie și pînă la cele mai recente epoci ale istoriei, cascada operelor ce au pătruns în straturile populare n-a încetat. Aportul preistoriei a fost atît de vădit încît printre specialiști circulă formula ce am mai pomenit-o, după care «arta populară e o preistorie perpetuată». Legătura artei populare cu preistoria a fost și la noi de mai multe ori reliefată. Al. Tzigara-Samurcaș a dezvăluit astfel printre motivele preistorice ale artei noastre țărănești: spirala de origine neolitică, frecvent întîlnită și astăzi în ceramica populară.

Epocile istorice au dat la rîndu-le, la toate popoarele, în grade și modalități diferite, un bogat material artei populare pe toate domeniile ei. De aci prin generalizare, acea deseori citată teorie a lui «gesunkenes Kulturgut». Coborîrea artei de la nivelul elitelor la cel popular, s-a produs totdeauna în istorie, dar procesul e mai vizibil, fiind mai intens, din epoca Renașterii abia. Descoperirea artei antice a însemnat un moment decisiv pentru arta apuseană mai ales, prin înfățișarea unor modele care au dat un impuls dominant estetic artei culte, separînd-o hotărît de cea populară. Aceasta i s-a apropiat totuși cu timiditate, dar cu toată curiozitatea năzuinții celui de jos de a se ridica cît mai sus, în așa fel încît stilurile Renașterii, barocului, rococoului, empirului, au lăsat urme sensibile, deși mai tîrzii. Aceeași situație a cunoscut-o și cîntecul popular, așa cum a arătat printre alții și John Meier.

Pentru a obține certitudinea, să spicuiim o seamă de exemple aparținînd diferitelor popoare și arte. Cîteva ilustrații privind arta populară germană. Nici ecouri din antichitate nu lipsesc aci. În basmul german — ca și în alte părți, de altfel — se întîlnește de pildă, întrecerea la alergare dintre iepure și arici, motiv căruia i se atribuie o origine esopică. Fabulele lui Esop au lăsat urme puternice și în alte cazuri. Creștinismul a oferit apoi artei populare germane un bogat material. Simbolurile creștine, figurile și scenele de sfinți, teatrul popular religios, o dovedesc cu prisosință. Perioada cavalerismului a adus de asemeni contribuția ei. I se datorește cîntecul popular eroic. Vechile balade populare germane purced în parte din același izvor. Epoca ce a pre-

cedat Reforma a oferit micile drame populare cu subiect religios, dezvoltate apoi în vremea umanismului. Drama Renașterii, cu tehnica ei, cu împărțirea ei în acte și scene, cu personajul ei vesel care provoca altădată satisfacția curților princiare, a patricienilor și chiar a publicului mare orășenesc, a devenit mai târziu bun popular și s-a păstrat ca atare. În arta populară, înrâurilor goticului, Renașterii, barocului, le-au urmat rococoul secolului al XVIII-lea. În cîntecele aceleiași vremi apoi, s-au găsit urme de factură anacreontică, preferată pe atunci. Romantica groazei și aventurii cavalești din această epocă și-a avut de asemeni răsunetul ei în legende populare. Romanele criminale și banditești ale vremii au pătruns în straturile populare. Material, extrem de bogat, istoric și sistematic expus, a dat Hans Naumann pentru toate domeniile artei. Portul popular i-a apărut, de asemeni, ca fiind o simplă «reluare și un ecou de mai târziu al modei precedente»¹ a nobililor și burghezilor din secolul al XVI-lea pînă la al XIX-lea, ceea ce au reconfirmat și alte studii (de pildă. Eva Rienholdt : *Die Volkstracht*, A. Schullerus, pentru sașii din Ardeal *Siebenburgisch-sächsische Volkskunde*, 1926).

Aceeași concepție a lui „gesunkenes Kulturgut” e împărțită pe bază de exemple franceze de data aceasta și de Ch. Lalo. «Ca și moda, arta populară purcede de „sus în jos”, nu de „jos în sus”. E o artă aristocratică devenită populară prin anume caractere de simplitate și facilități care au făcut să fie adoptată de un public întins»². Multe din ariile franceze au izvorât astfel din vechi refrenuri ale unor opere cu succes în sec. al XVIII-lea. Aria *Au clair de la lune* devenită atît de populară, aparține curtezanului florentin Lulli. O mare parte din dansurile rustice franceze izvorăște din vechile dansuri de curte și salon. Mobilele țărănești derivă din rămășițele stilurilor Renașterii, ale lui Ludovic al XIV-lea sau XV-lea acomodate gustului popular. Legende și povești populare franceze au vechi origini religioase.

Dar dacă difuzarea modelului de sus în masele populare e foarte firească pentru arta popoarelor apusene unde clase-

¹ Op. cit., p. 7.

² *L'art et la vie sociale*, p. 143.

le sociale nu sînt despărțite prin abisuri, nu același pare a fi cazul cu arta nordului sau a sud-estului european. Și totuși descinderea bunului cult se întîlnește și aici. Să luăm exemplul nostru numai.

Alături de străvechea artă populară geometrică de origine tracică, a început să se impună încă din secolul XIII arta bizantină prin curțile voievodale și boierești ale vremii. Culorile de purpură, aur și argint, s-au revărsat la Curtea de Argeș, de pildă, și au fost preluate apoi în viul aspect coloristic al portului țărănesc. Marama populară pare de asemeni a fi o amintire de pe urma maiestății portului princiar¹. Tehnica savantă a goticului ca și pictura atonică au descins simplificat și în arta populară². Dansul femeilor din Banat amintește grația, iar portul cu accentuarea artificială a taliei, moda cultă a secolului al XVIII-lea³. Xilografii țărănești de factură bizantină a identificat la noi C. Petranu (*Monumentele istorice ale județului Bihor I. Bisericile de lemn*). Unele din crucile țărănești sînt de asemeni de inspirație bizantină. Elemente gotice, baroce și postbaroce s-au găsit de către același cercetător în arhitectura bisericilor de lemn, ba chiar urme de stil empir în policandre. Ceramica populară românească a suferit de asemeni puternice influențe de tip bizantin, în centrele de olărie de la T. Severin, Curtea de Argeș, Suceava, de tip oriental în centrul Horezului în secolul XVIII—XIX⁴. Icoanele pe sticlă din sudul Ardealului — regiunea Brașov — Sibiu — Sebeș — au folosit uneori modele rusești foarte numeroase la Brașov sau pe cele bizantine provenind din Muntenia⁵. Forma mobilelor sau elementelor decorative reproduce adesea, cu modificări, datorită influenței sașilor din Ardeal, un baroc înmîrziat⁶, sau alteori elemente gotice sau chiar romane ca acele cunoscute «tronuri». Turnurile bisericilor de lemn din Ardeal le-am împrumutat de la sași,

¹ N. Iorga, *L'art populaire en Roumanie*.

² Al. Tzigara-Samurcaș, *L'art du peuple roumain*, p. 17.

³ G. Oprescu, *Arta țărănească*, 1934.

⁴ B. Slătineanu, *Ceramica românească*, harta, p. 150

⁵ I. Mușlea, *Pictura pe sticlă la românii din Scheii Brașovului în «Tara Bîrsei»*, 1929, nr. 1.

⁶ G. Oprescu, *L'art du peuple roumain*, p. 25.

transformându-le însă greutatea și scopul rigid, defensiv, în siluete svelte și fine¹. Exemplificările se pot desigur continua. Ele n-ar aduce însă nimic nou, ci ar aglomera numai fapte care ar ilustra în plus darul pe care arta cultă l-a făcut celei populare la toate națiunile.

Pe mulțimea acestor exemple s-a construit acea teorie deseori citată aci a lui „gesunkenes Kulturgut” care a dus la afirmația exagerată că bunul popular e creat numai în clasele dominante, celelalte fiind numai reproducătoare. Opinia aceasta a trebuit, cu drept cuvânt, a fi combătută prin susținerea unei creații ce urcă pînă la clasele culte. Alături de teoria lui „gesunkenes Kulturgut”, Richard Wolfram a și propus teoria contrarie a lui „gehobenes Primitivgut”². Printre exemplele cele mai sugestive oferite de el, merită a fi citate următoarele: coroanele regilor goți își aveau modelul în votivele de paie ale țăranilor, iar emblema casei regale suedeze Wasa își trăgea originea din imaginea cultului «ultimului snop» popular³.

Înălțarea modelelor populare la nivelul artei culte se poate susține firește cu multă ușurință și pentru literatura și arta românească a cărei structură originală crește tocmai din acest stăruitor contact cu bunurile populare. Așa-numitul curent al duhului național din secolul al XIX-lea ilustrează cu evidență această vedere. Să observăm că sectoare speciale ale artei, ca de pildă poezia și încă în aspectele ei cele mai noi, valorifică și astăzi, estetic, aurul folclorului. Într-o altă cercetare am urmărit și identificat cu precizie straturile folclorice ale poeziei noastre interbelice⁴. Nu altfel s-au produs lucrurile în plastica sau muzica noastră cultă, care au folosit adesea motive populare.

Adevărul se ivește însă din considerarea ambelor teorii în sensul ce am și anunțat la începutul acestui capitol. Încheiem — cu această observație — cercetarea obiectelor circulației și originea lor.

Este vădit că fenomenul circulației se aplică atît modalității primitive cît și celei culte a artei populare. Prezența

¹ C. Petranu, *L'art roumain de Transylvanie*, p. 30.

² În Josef Strzygowski, *Festschrift*, 1932, p. 185.

³ *Op. cit.*, p. 188

⁴ Al. Dima, *Zăcămintele folclorice în poezia noastră contemporană*.



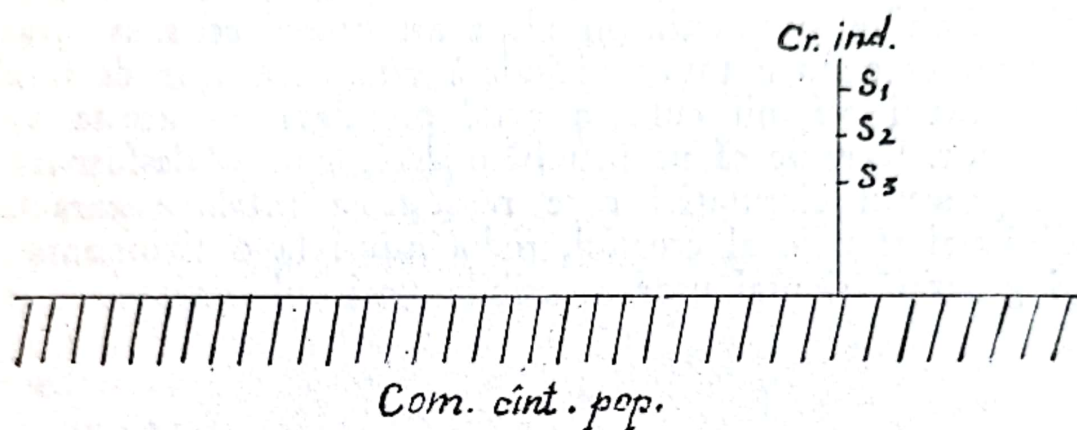
contemporană a atîtor bunuri preistorice sau aparținînd unor epoci istorice de mult stinse, nu s-ar putea altfel explica.

Fixînd, ca mai sus, punctele de plecare ale procesului circulației, rămîne încă a studia problema centrală a modalității lui active, a-i surprinde dinamismul ce-l însuflețește și-l caracterizează. Fie de origine primitivă, fie mai ales de proveniență cultă, toate aceste puncte de plecare sînt prevăzute cu un neîndoios accent individual. Dacă în cadrul comunității primitive, producția populară are numai un slab caracter personal care nu e totuși niciodată absent, e ușor de înțeles, că în cazul originii culte a artei populare — acesta va fi dominant. Rămîne să ne întrebăm deci, cum se desfășoară de fapt procesul circulației care reușește a înfrînge caracterul individual și unic al creației, reducîndu-l la o fizionomie tot mai generală și mai ușor accesibilă unei colectivități.

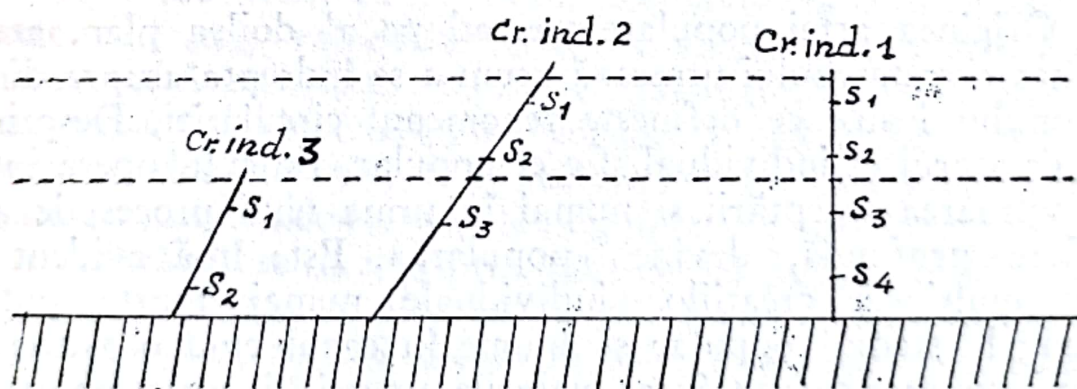
DESFĂȘURAREA PROCESULUI CIRCULATOR

Originea artei populare trecînd pe al doilea plan, atențiunea cercetătorului urmează acum a se îndrepta asupra dinamismului însuși ce definește fenomenul circulației. Desprinsă de creatorul ei individual, fie el popular, fie cult, opera intră în vîltoarea receptării și numai în urma unui proces de asimilare profundă, devine «populară». Este însă evident că din mulțimea creațiilor individuale numai foarte puține ajung la stadiul popular și anume în cazul cînd o puternică afinitate se produce între valorile operei și structura sufletului colectiv. Cercetarea procesului de selecție din pragul circulației este el însuși semnificativ pentru puterile psihosociale ce lucrează apoi cu mai multă limpezime, cu prilejul acceptării operei. O dată intrată în curentul circulației, creația individuală se supune mai lent sau mai rapid, asimilării. Un cercetător, Erwin Gniza, a propus într-un studiu închinat muzicii populare o serie de foarte ingenioase scheme

grafice care ilustrează, într-o măsură satisfăcătoare, procesul asimilării¹. Ele pot fi generalizate — în multe cazuri — și pe celelalte domenii ale artei populare. Dacă însemnăm astfel cu Cr. ind. creația individuală și Com. comoara cîntecelor populare, iar cu S_1, S_2, S_3, S_4 , diferitele stadii ale asimilării, avem schema atît de simplă.



Se observă însă că schema nu ia în considerare factorul timp. O asimilare se poate produce totuși în timp mai îndelungat sau mai apropiat. Lungimea creației individuale trebuie deci variată. În noua situație se obține însă schema :

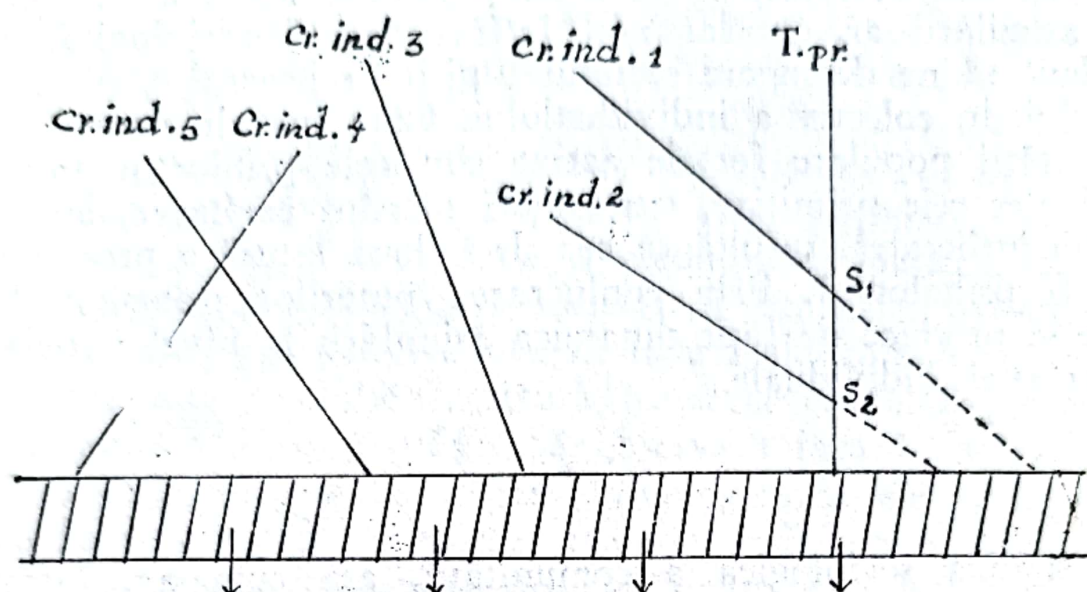


în care gradul de oblicitate exprimă diferențele de timp pînă ce creația individuală se asimilează.

Pentru a cuprinde însă și mai real procesul complicat al asimilării, să încercăm să-l fixăm printr-o schemă într-un

¹ În *Die deutsche Volkskunde* (A. Spamer), p. 303—328.

moment dat al evoluției lui. Ajungem atunci la o reprezentare ca aceasta :



în care T. pr. indică linia prezentului, S_1 , S_2 momentele actuale ale stadiilor de asimilare, cele două linii punctate conținând pe Cr. ind. 1, și Cr. ind. 2, arată că procesul de asimilare nu s-a terminat încă ; Cr. ind. 3, un caz obișnuit ca cele expuse în schema precedentă, Cr. ind. 4 și Cr. ind. 5, un moment de contaminare a două creații. Săgețile în jos tind să sugereze cazul frecvent al dispariției operelor populare din comoara artistică a celor mulți.

Ca toate graficele care ilustrează fenomenele sufletești și acestea au desigur o valoare relativă, dar totuși una pozitiv-didactică. Ele sugerează, cel puțin în parte, peregrinările creației individuale înainte de a pătrunde în comoara colectivității.

Care este însă dinamica procesului de asimilare și taina artei populare deci, a cărei dezlegare trebuie să ne întemeieze conceptul, care sînt puterile ce activează cu prilejul continuei modificări a creației individuale ? Iată întrebarea esențială pe care o ridicăm acum.

Ne aflăm în fața a doi termeni opuși : opera individuală pe de o parte, cu tot caracterul ei istoric, unic și definitiv — spre a reliefa și mai bine contrastul, să ne gândim la o

creație cultă foarte personală — și comunitatea populară pe de altă, despre care am arătat în partea doua a lucrării că este leagănul creator al artei populare. Procesul dinamic al asimilării are așadar mai întâi o latură sociologică. El trebuie să ne descopere secretul topirii în general a particularului, în colectiv a individualului. Cum însă în cadrul comunității populare forțele active sînt cele psihice și anume mai ales cele primitive, care, dacă nu sînt exclusive, au cel puțin înțîietatea, rezultă că cea de-a doua latură a procesului va fi psihologică. Prin conlucrarea puterilor psiho-sociologice se produce de fapt dinamica asimilării la nivel popular, a creației individuale.

*

Analiza sociologică a comunității, așa cum am înfățișat-o cu prilejul cercetării factorilor creatori ai artei populare, ne-a dezvăluit-o pe aceasta ca fiind o unitate socială organică ce se caracterizează, în primul rînd, prin durată și dominarea asupra indivizilor componenți. Dacă ne preocupăm în special cazul comunității țărănești, tendința ei spre o durată fără limită se realizează uneori datorită elementului religios de coeziune care e static, atemporal. Satul concentrează în sine nu numai viața prezentului, ci și trecutul, prin morții săi și în mod ideal prefigurează viitorul. Așa ni-l înfățișează analize ca cea citată a Marthei Bringemeier sau la noi Lucian Blaga¹. Dar durabilitatea comunității sătenești are și un fundament economic. Satul reprezintă, din acest punct de vedere, o comunitate de gospodării, a căror viață particulară depășește pe cea a indivizilor ce îndeplinesc numai funcțiuni trecătoare în slujba ei. O astfel de structură sociologică e statică cu mare durată, dar fără istorie. Concepția de viață ce se poate clădi în acest cadru e de asemeni atemporală, privește numai caracterul general și comun, înlătură orice considerație pentru momentul individual și istoric.

Creația artistică avînd un caracter particular în grade și modalități diferite, fiind o realitate spirituală esențial

¹ *Cultura minoră și majoră*, în „Geneza metaforei și sensul culturii”.

istorică, intrînd în vîltoarea circulației nu poate deveni populară decît în măsura în care renunță la acest caracter specific al ei. Se produce dar, în dinamica circulației un fenomen de dezagregare a operei individuale prin eliminarea sau asimilarea elementelor particulare. Momentul a fost de aceea numit distructiv, termen creat însă din punctul de vedere al operei individuale care-și desființează structura inițială, dar nepotrivit cu perspectiva artei populare care descompune cu scopul numai de a recompune opera, după noile ei criterii. Momentului distructiv îi urmează, așadar, unul constructiv prin care opera desfăcută de caracterul ei particular ajunge printr-o structură generală ce tinde către formulă, accesibilă comunității. Să observăm însă îndată că cele două momente nu se succed cronologic, că ele se îmbină de fapt cu finețe, că etichetarea lor, însăși, ca moment «distructiv» sau «constructiv» privește doar două laturi ale aceluiași proces văzute pe rînd din perspectiva operei individuale sau a celei populare.

Forței sociologice a încadrării particularului în general, trebuie să-i adăugăm însă — după cum spuneam — importanța activitate a puterilor psihice ale structurii populare ce trăiește într-o măsură, sub legile asociației. Opera individuală e dar modificată — descompusă și recompusă — prin asocierea ei cu toate modalitățile de fond și formă ale artei populare, structurate înainte de pătrunderea în cadrul ei a noi opere.

Am atins astfel punctul central al problemei circulației, procesul însuși prin care opera individuală devine populară și cu aceasta, ne aflăm în fața limpezirii conceptului chiar.

Printr-o serie de exemple, împrumutate diferitelor arte, vom face ușor sesizabilă dinamica dezindividualizării prin jocul forțelor asociative.

Latura de care vorbim, a fost studiată mai mult în domeniul cîntecului popular care beneficiază mereu de preferința cercetătorilor potrivit unei tradiții mai îndelungate ce numără printre precursori pe un Uhland de pildă, care a vorbit, printre cei dinții, despre înlăturarea individualului de către colectivitate și a enumerat chiar unele modalități

ale momentului distructiv precum schimbările produse în cîntece prin uitare, rea înțelegere, felul particular al cîntării ș.a. John Meier e însă cercetătorul care și-a adunat și pe acest domeniu, mari merite.

Procedeul mai de seamă prin care cîntecul se asimilează comunității, este tipizarea motivului său prin înlăturarea oricăror cazuri speciale, determinațiuni de persoane, timp sau locuri. Numai esențialul, deci generalul și eternul este păstrat sau creat din nou. Notele individuale dispar ca fiind accesorii.

Numele proprii de persoane apar rar în cîntecul popular. Ele tind a fi înlocuite cu funcțiunile generale ale acelor persoane, calitatea lor familială — tată, mamă, fiu — situația sentimentală — iubit și iubită — profesională — împărat, soldat, cioban, preot — ș.a. Apariția cîte o dată a numelor proprii nu înseamnă numaidecît o individualizare a lor, ci numai botezarea unor caractere generale. Prezența înșăși a numelor istorice departe de a fi vreo dovadă a individualizării, arată — dimpotrivă — cum poporul generalizează atribuind evenimente mult distanțate în timp aceluiași nume de personaje în care i s-a părut a vedea chintesența marilor virtuți istorice. De aceea, valoarea istorică a baladelor populare de pildă, e cu totul redusă sau nulă, așa cum a arătat la noi D. Caracostea care după o amplă analiză a interpretărilor istorice ale unor balade populare de la noi, a ajuns la concluzia că trebuie «să renunțăm la substratul istoric al miezului lor»¹.

Același fenomen se produce și cu determinațiile timpului. Datele producțiunilor individuale se modifică arbitrar, nu se șterg cu totul. La fel cu indicațiile privind locurile unde se întîmplă acțiunea. Într-un model imitat după Goethe, înțîlnim de pildă versul «Cînd ei sosiră la Werthelstein», care devine într-o altă variantă «Cînd ei sosiră la poiană», fără nici un fel specificare.

Dar acțiunile iau ele însele o formă foarte generală depărtîndu-se de tot ce e moment caracteristic. Cîntecul individual concret cu subiect particular, cu pitoresc local, cu aspect istoric își topește astfel structura într-unul general și

¹ Curs universitar despre *Balada populară*.

abstract pînă la formulă. Dar — după cum spuneam — nu numai factorul sociologic lucrează aci. Jocul puterilor psihice ale asociației se alătură operei de distrugere și de re-creare a cîntecului popular.

În această latură a ei, problema a fost adînc studiată de o discipolă a lui Hans Naumann: Renata Dessauer care a scris o teză despre «Das Zersingen», înfățișînd modalitățile principale ale modificării cîntecului individual, datorită structurii psihismului asociativ primitiv cu aplicare exclusivă la poezia populară germană. Autoarea exemplifică bogat diferitele categorii ale acestei asimilări pe care le împarte în două clase: schimbări pe baza proceselor de asociere dintre elementele cîntecelor individuale și comoara de reprezentări a cîntărețului, și schimbări pe baza asocierilor dinlăuntrul cîntecelor populare, și între ele. Pe cele dintîi le subîmparte în variațiuni formal verbale care schimbă foarte puțin aspectul cîntecului, variații de gîndire-conținut, cînd cercul de reprezentări populare modifică chiar fondul cîntecului individual — ni se citează astfel, înlocuirea numelui generalului austriac Wurmsel cu localitatea Worms, ceea ce aduce firește schimbări radicale în cîntece — variația locurilor prin adaptarea lor la cunoștințele geografice ale poporului, variație de persoane asociînd celor necunoscute pe cele cunoscute, variațiuni de natură și culori. Trecînd apoi la schimbările provocate în cîntecul individual de asocierea lui cu vechiul repertoriu de cîntece populare, R. Dessauer distinge și aci procese de asocieri care duc la alterări de sunete, de rime, asocieri de melodii, de reprezentări privind conținutul.

Cercetarea științifică a folclorului nostru așa cum o realizează la noi D. Caracostea care a studiat în special balada poporană, a dezvăluit — de asemeni — puterile psihice ce activează cu prilejul circulației folclorice.

Este de la sine înțeles că aceleași puteri lucrează și în cazul celorlalte arte populare care din nefericire au fost mai puțin studiate. O extrem de sugestivă cercetare de acest fel privind modificările suferite de o foarte personală gravură în lemn a lui Albrecht Dürer, înainte și cu prilejul intrării în cadrul colectivității, ne-a dăruit Wilhelm Fraen-

ger¹ (în «Jahresbericht für hessische V. kunde», 2 vol.). Studiul accentuează alături de momentul «destructiv», mai ales pe cel „constructiv”, regenerator prin care trece.

Obiectul gravurii «Revelația Sf. Ioan» dezvoltă un citat din apocalips în care se vorbește despre o fantomă care se apropie de tânărul Ioan și cu amenințare îi spune: «Ia cartea».

Opera lui Dürer este extrem de personală. Ea e cutremurată de o mare putere dinamică, explozivă. Corpul fantomei se pierde vag în raze ascuțite ca de spadă, în flăcări și nori. Capul, mâna, picioarele sprijinite pe două coloane plutesc în spațiu fără legătură stringentă între ele. Figura îngrozitoare și gravă ca moartea a solului ceresc nici nu-l privește măcar pe Ioan, și nu se apleacă spre el, deși are a-i comunica un mesaj. Privirile fantomei se ațintesc în gol și corpul ei se pierde în nemărginitul cerului și mării. De pe uscat, doar vagi urme de coaste se disting. O puternică diagonală străpunge tabloul. Punctul ei de plecare e mâna dreaptă a fantomei, centrul, cartea deschisă a apocalipsului, țelul ei: haina mototolită a tânărului și manuscrisul din spatele lui. O grozavă poruncă e exprimată prin această mișcare care spune imperativ: trebuie, ia cartea. Cu figura descompusă, cu mâna tremurândă, o ia tânărul și parcă în chipul unei flăcări o introduce în gură. Ordonarea gravurii se obține prin acea diagonală asemeni unui adevărat fulger ceresc.

W. Fraenger urmărește mai întâi cinci imitații culte ale acestei, atât de personale gravuri, care s-au produs între 1498 și 1535 în spațiul de viață al unui om deci, și în cadrul aceluiași nivel social. Concluzia cercetării e că un proces de dezindividualizare a operei lui Dürer s-a împlinit succesiv cu fiecare imitație, și concomitent un proces de nouă individualizare după personalitatea artiștilor imitatori. S-a ajuns însă la o degenerare a modelului inițial, la o coborâre a valorii sale specifice. Nu s-a alterat însă caracterul operei, care s-a adaptat numai individualităților deosebite ale artiștilor.

¹ *Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18-ten Jahrhunderts.*

Ce s-a întâmplat însă în momentul pătrunderii acestei creațiuni în noua zonă a sufletului popular? Fraenger crede a distinge acum o transformare substanțială, fundamentală. Se produce un proces de dizolvare a individualului în general și apersonal. Subiectivismul lui Dürer a dispărut cu totul și tratarea populară dezvoltă numai situația obiectivă din textul biblic, care este el însuși tipic, apersonal, cu structura formulei generale. Desenul popular înfățișează de asemeni totul tipizat, abstractizat. Peisajul e schițat ca un pustiu tipic: o mare, stânci cu puține plante. Figura «sfântului Ioan» e simplu și economic încheagată, fără a dezvoltău dramatism și suferință. E clar hieratică. În locul diagonalei-fulger, tabloul e ordonat prin simetrie, calm, echilibru. O structură absolut statică a luat locul dinamismului lui Dürer.

Icoanele noastre pe sticlă care folosesc de obicei modele culte, produc exact aceeași impresie a simplificării, tratării generale, abstracte, exponent al zonei populare ce și l-a însușit.

Se verifică deci și pe domeniul plasticii, sensul «destruc-tiv» și «constructiv» al procesului circulației care duce la asimilarea operei individuale cu o factură impersonală, atemporală, abstractă, dar inteligibilă spre a putea fi primită de comunitate. Cu cât creația circulă mai îndelung și pe o întindere spațială mai mare, cu atât aceste caractere devin mai accentuate.

Lucrurile se întâmplă la fel cu portul, de pildă, care, pe măsură ce se răspândește în mai multe regiuni, pierde specificul fiecăreia și devine tot mai general. Avem astfel la noi cazul minteanului de postav împodobit cu rîuri colorate produse de obicei de meșteșugari specializați, ambulanți, care, trebuind să-l adapteze gusturilor diferitelor regiuni, i-au dat o formă — conglomerat cu elemente din fiecare¹.

Un alt aspect al problemei circulației mai urmează încă a fi lămurit înainte de a încheia.

Față de creațiile individuale ce sînt supuse procesului circulației, ia într-adevăr sufletul popular și fiecare ins în parte o atitudine «dominantă și autoritară», așa cum socotea John Meier în citata definiție, a cîntecului popular, ri-

¹ G. Oprescu *Arta țărănească*, p. 29

dicând această opinie la rangul unei note esențiale a conceptului? Atât observarea fenomenului circulației, cât și legile asociației ce stau la baza modificărilor, duc la concluzia că o astfel de atitudine nu poate fi totdeauna firească. Procesul distructiv și constructiv al operei individuale se produce pe nesimțite, lent și îndelungat, din jocul adeseori mecanic și inconștient al asociațiilor atât de caracteristice pentru structura psihică a comunității populare.

Condițiile psihice ale asocierilor creatoare de artă au început de altfel a fi studiate și psihanalitic ajungându-se astfel la o reliefare a rolului inconștientului și combătându-se prin aceasta implicit, teoria dominației¹.

O atitudine de voită modificare a creației individuale, printr-o dominare intenționată a ei, se întâlnește totuși uneori în vremurile mai noi care au mărit coeficientul conștiinței personalității populare.

CONCLUZII FINALE

Am încercat, în prima parte a acestei lucrări, descrierea generală a fenomenului artistic popular cu scopul de a desprinde elementele definitorii ale conceptului de artă populară, în raport cu arta cultă și cu cea primitivă. Am reliefat, de aceea, în diferitele noastre capitole anterioare, notele ce ar putea defini conceptul. Le recapitulăm acum sistematizându-le și judecându-le valoarea definitorie.

Conceptul artei populare trebuie integrat mai întâi în conceptul supraordonat al artei în genere. La întrebarea însă dacă «arta populară» e într-adevăr o artă, dacă exprimă cu alte cuvinte, în mod dominant, o valoare estetică

¹ Dr. Hermann Goja, *Das Zersingen der Volkslieder*, 1920, (în *Imago*, revista lui Sigm. Freud).

absolută, ne-au întâmpinat o seamă de îndoieli. Operele calificate drept „artă populară” întrunesc — după cum am arătat — de multe ori, mai ales caracterele „semnului” sau ale „instrumentului”, ca unele ce nu sînt expresia unei finalități fără scop, a unei activități ce-și este sieși îndeostulătoare, ci servesc — dimpotrivă — scopuri extraestetice, înseamnă adesea numai valori-mijloace către obiective ce le depășesc. Funcțiunile utilitare și sociale domină — în multe cazuri — pe cele estetice, menținîndu-le pe acestea din urmă într-o stare de latentă efervescență ce se poate actualiza totuși artistic prin cultivarea cu stăruință a valorilor-mijloc, transformate, pe nesimțite, în scopuri absolute.

Prin caracterul ei esențial eterogen «arta populară» dobîndește o importantă notă diferențială, față de conceptul artei culte a cărei normă generală, obligatorie, rămîne tendința realizării estetice. În același timp însă, arta populară se alătură artei primitive încărcată de asemeni cu funcțiuni magice, utilitare sau sociale, și nediferențiată estetic. Între aceste două concepte, constatăm totuși, din punctul de vedere al raportului față de valoarea estetică, o deosebire de ordin gradual. Căci este evident că intensitatea și răspîndirea funcțiilor extraestetice se realizează mai mult și mai profund în cazul artei primitive decît în cel al artei populare, în care caracterele eterogene, încă prezente, evoluează către valori sociale și apoi estetice.

În decursul descrierii fenomenului artistic popular, am reținut însă și alte note ce formează conținutul conceptului nostru. O seamă de caractere generale, ca înțelegerea artei populare din perspectiva numai a creatorului ei, pantonimia, asocierea artelor populare în unități naturale, obiectivul lor uneori utilitar, caractere care se reduc, în cele din urmă la strînsa împletire a artei populare cu celelalte forme ale vieții sociale, fiind ca atare o consecință a caracterului eterogen al artei populare mai sus determinat, diferențiază conceptul acesteia, de arta cultă, unde prezența valorii estetice aduce cu sine putința unei contemplări absolute, izolînd opera artistică de creatorul ei, dizolvînd fenomenul pantonimiei prin localizarea esteticului numai în «opere», precum și hotărîrea și specializarea artelor, finalitatea dezinteresată a artei. Stricta solidaritate a artei populare cu formele vieții sociale

o apropiere firească de arta primitivă, de care totuși diferențe graduale o separă. Totdeodată, față de celelalte două categorii ale artei primitive — arta copilului și cea schizofrenică — arta populară se deosebește tocmai prin acest caracter social al ei față de structura esențial asocială a artei copilului și a celei schizofrenice.

Descriind mai departe fenomenul artistic popular din punctul de vedere al conținutului de valori și motive ce cuprinde, am întâlnit și alte note definitorii. Artă populară ni s-a părut astfel a accentua valorile de fond într-un grad mai puțin intens decât arta primitivă, dar mai puternic decât cea cultă. Selecțiunea motivelor ni s-a înfățișat în artă populară, ea fiind comandată de reprezentările colectivității, ca și în arta primitivă, dar spre deosebire de artă cultă unde o mai mare libertate domnește.

Dar toate aceste elemente nu ne dau decât o diferențiere graduală a artei populare față de cea primitivă și cea cultă. Cercetînd apoi motivele artei populare, uniformitatea lor pe același domeniu al artei sau pe mai multe deodată, uniformitatea lor în timp și spațiu în sfîrșit, am relevat o nouă însușire ce apropie artă populară de cea primitivă, dar o diferențiază iarăși gradual de cea cultă, în care uniformitatea și monotonia e combătută prin putința variațiilor subiective ale fanteziei creatoare. O notă definitorie importantă ne-a oferit de asemenea structura simbolică a motivelor artei populare spre deosebire de artă cultă a cărei simbolică lipsită de înrîuriri magice, e, în același timp, produsul specific al inventivității artistice.

Studiul esențial al formelor artei populare ne-a înfățișat apoi soluțiile artei populare la problema spațiului prin evitarea celei de-a treia dimensiuni în plastică, prin operare aproape exclusivă în plan, prin ordonare cu mijloace simple uneori prin lipsa completă a ordonării alteori, caractere ce întâlnim și în cadrul artei primitive, dar nu în cel al artei culte care lucrează în spațiul tridimensional și ordonează cu procedee foarte complicate. Ca și în artă primitivă, am regăsit — și în artă populară — perspectiva de valoare înlocuind pe cea optică, într-un grad mai redus însă. Folosirea materialelor, la încorporarea ideilor, ni s-a părut a

urma drumul utilității obiectelor în arta populară și primitivă, și numai apoi sugestiile de ordin estetic, ceea ce apropie din nou arta populară de cea primitivă.

În sfârșit, în urma unei ample discuțiuni privind tipologia dualistă a artei și motivarea ei, s-a făcut determinarea tipului artistic către care tinde arta populară în sensul încadrării ei în tipul imaginativ, «abstract» sau «expresionist». Am observat însă, totdeodată, că față de același tip al artei culte ce purcede dintr-o reacțiune voită împotriva impresionismului, arta populară, ca și cea primitivă, are caracterul unei intuiții primare, inițiale, absolute a «abstractului». Artă populară nu ni s-a părut, de asemeni, lipsită de nota unității și originalității care-i asociază și conceptul stilului dominant impersonal și anistoric, alături de arta primitivă, și spre deosebire de cea cultă.

Recapitularea tuturor acestor elemente definitorii ne dau despre conceptul artei populare următoarea reprezentare: ea ne apare gradual sensibil diferențială de arta primitivă, în timp ce pe lângă unele deosebiri de asemeni graduale față de arta cultă, ea se separă totuși mai adânc prin raportul ei față de valoarea estetică absolută fără a ajunge însă la o deplină izolare de esență.

În partea a doua a acestei lucrări apoi, am privit fenomenul artistic popular din punctul de vedere dinamic al procesului creației sale, încercând să surprindem notele ce-l apropie ca și cele ce-l deosebesc de modalitatea creației artistice culte sau de celelalte forme primitive.

Analizând mai întâi factorii creatori, ne-am găsit în fața a două soluții principale: una colectivă, și o alta individuală. Artă populară e considerată ca o creație a colectivității, pe când cea cultă ca exponentul strict al individualității creatoare în prima soluție, ceea ce permite o separare limpede a conceptelor — artă populară e considerată și ea ca o expresie a individualității creatoare în a doua soluție care nu mai îngăduie, de aceea, distingerea conceptelor. Am discutat opoziția celor două soluții din punct de vedere sociologic și am putut ajunge la încheierea că artă populară trebuie mai departe considerată ca reprezentând spiritualitatea colectivității ce se manifestă prin individualitate. În-sușindu-ne soluția colectivă, i-am dat însă o întemeiere socio-

logică modernă. Artă populară este o artă a colectivității, dar aceasta îmbracă în primul rînd forma sociologică a comunității. Comparînd această poziție cu cea a artei culte, am constatat că între cele două concepte numai o deosebire graduală e de însemnat, o dată ce în fond nici artă cultă nu e eliberată de influența colectivității ce se exercită însă într-un mod relativ mai atenuat. Am observat totuși, în cazul artei culte, posibilitatea individualității de a depăși eroic nivelul comunității și a se afirma pe sine ca factor al unei noi colectivități: publicul ei. Față de artă primitivă, artă populară se distinge iarăși — și aci — numai gradual. E într-adevăr natural, ca în cadrul comunității primitive, influența să fie cu mult mai puternică decît cea care se manifestă în comunitatea populară.

În ce privește apoi, separarea conceptului artei populare de conceptul artei infantile și schizofrenice — din punctul de vedere al relațiilor cu colectivitatea — ea se produce prin nota solipsistă ce le caracterizează pe cele din urmă.

Definind artă populară, ca produs al comunității în primul rînd, n-am înțeles s-o reducem exclusiv la categoria acelei comunități tipice care e satul. Acesta nu e singurul creator de artă populară. Alături de el, vin să-și ceară drepturile lor și alte unități sociale a căror artă nu poate fi, în nici un caz, calificată drept tipic «cultă», dar al căror nivel poate depăși pe cel al culturii rurale. Criteriul social nu posedă deci secretul distingerei conceptelor. S-a încercat deci, a-l înlocui printr-un criteriu psihologic și anume prin condiția psihică a creației populare. O mentalitate primitivă s-a spus, ar genera artă populară, una logică pe cea cultă. Comparînd însă cele două mentalități, opoziția lor ni s-a părut de asemeni a fi numai graduală, și, prin urmare, nici artă populară nu se poate deosebi — în mod esențial — de cea cultă. Constatînd prezența neîndoioasă și dominantă a mentalității primitive în artă populară, am observat însă — totdeodată — că efectele ei sînt diminuate prin înrîurirea structurii logice, a factorilor psihici naționali și regionali. Artă populară n-am putut-o identifica deci cu artă primitivă, așa cum au încercat unii dintre cercetători.

Am căutat apoi, să pătrundem mai adînc în procesul psihic al creației populare, constatînd că în tot grupul ar-

telor considerate primitive, ne aflăm în fața unui fenomen de oprire a funcțiunilor creatoare înainte de a cristaliza definitiv opera, fenomen variabil în ce privește gradul, în cazul artei populare, comparativ cu cea primitivă propriu-zisă, cu cea a copilului sau cu cea schizofrenică.

În sfârșit, definitoriu pentru arta populară ni s-a părut caracterul «deschis», continuu creator al procesului ce o produce în cazul poeziei și cântecului popular, în timp ce activitatea funcțiunilor creatoare se încheie cu realizarea, în ipoteza artei culte.

Am cercetat, de asemeni, încercările de a se defini conceptul pe cale economică sub înrîurirea materialismului istoric. Comparînd condițiile artei populare cu cele ale artei culte, ne-am convins că apariția artei populare se datorește unui determinism economic deosebit, ca și unor împrejurări istorice speciale care au diferențiat-o de arta cultă ale cărei valori s-au creat mai întîi prin îmboldul antichității greco-romane, descoperită în Renaștere, și printr-un contact susținut cu arta internațională.

În ultima parte a lucrării, în sfârșit, am înfățișat importanța circulației ca element definitoriu al conceptului. Am arătat anume că o operă nu poate aparține sferei artistice populare decît cu condiția *sine qua non* de a fi străbătut fazele procesului circulației — cu cele două momente concomitente ale lui: distructiv și constructiv — încadrîndu-se în comunitate, prin dinamismul forțelor psiho-sociologice de care am pomenit, și care determină, mai mult inconștient, pătrunderea operei într-o zonă spirituală relativ apersonală, atemporală și abstractă. Conceptul artei populare trebuie întemeiat deci, mai ales pe această bază esențială a circulației. Prin aceasta, el se diferențiază răspicat de arta cultă care trece, după cum am arătat, printr-un proces al circulației care tinde a-i păstra cît mai mult posibil, structura originală.

Între conceptele ei învecinate, arta populară deține așadar în genere, o situație intermediară cu diferențe graduale numai, față de aceasta. Constatarea s-a putut verifica atît în domeniul cercetării descriptive a operei, cît și în cel al creației și circulației.

Privit din toate aceste perspective laolaltă, conceptul nostru suferă de aceea de imprecizii care-i sînt, fără îndoială, organice. Situată la confluența ecourilor mereu reînnoite ale artei primitive cu noile sunete ale artei culte, arta populară le întrunește unificat sub același cuprinzător acoperămint, cu o față îndreptată în urmă, cu o alta înaintea, asemeni făpturii mitice a zeului Janus.

1939

BIBLIOGRAFIE *

Anchetă la Drăguș-Făgăraș privind artele spațiale și împodobirea caselor, efectuată în cadrul monografiei sociologice a prof. D. Gusti, în 1930 ; în volum în 1945.

A. BACH : *Deutsche Volkskunde*, Leipzig, 1937.

BALDENSBERGER : *La littérature, création, succès, durée*, Paris 1919.

LUCIAN BLAGA : *Spațiul mioritic*. Buc. 1936.

J. BLAU : *Böhmerwälder Hausindustrie und Volkskunst*, Prag, 1917.

GH. BLONDEL : *La mentalité primitive*, Paris, 1926.

P. BOGATYREV : *Aufgaben des Etnographen in Karpathenrussland und in der Ostslowakei* în „Prager Rundschau“, an. II, nr. 2.

OTTO BÖCKEL : *Psychologie der Volksdichtung*, Leipzig, ediția a II-a, 1913.

H. TH. BOSSERT : *Volkskunst in Europa*, Berlin, 1926—1938.

C. BOUGLÉ : *Leçons de sociologie sur l'évolution des valeurs*. Paris, 1922.

MARTHA BRINGEMEIER : *Gemeinschaft und Volkslied*, Münster 1931.

* Cuprinde lucrările apărute până în 1939.



R. FORRER : *Von alter und älterer Bauernkunst*, 1906.

W. FRAENGER : *Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18-ten Jahrhunderts*, in „Jh für hist. Volkskunde“, 1926, II.

HANS FREYER : *Gemeinschaft und Volk*, Berlin 1929.

— *Theorie des objektiven Geistes*, Leipzig 1928.

K. FREYER : *Zum Problem der Volkskunst* în „Monatsheft für-Kunstwissenschaft“, 1916, nr. 6.

ARNOLD VAN GENNEP : *Le Folklore*, Paris, 1924.

ERWIN GNIZA : *Volksmusik* în Spamer : *Die Deutsche Volkskunde*, 1934.

E. GOBLOT : *Traité de logique*, ed. a III-a, Paris, 1922.

E. GROSSE : *Die Anfänge der Kunst*, Leipzig, 1894.

D. GUSTI : *Sociologia militans*, Buc. 1934.

— *Sociologia unităților sociale* în „Sociologie românească“, I, nr. 6 1936.

A. HABERLANDT : *Gedanken über Volkskunst* în „Die bildenden Künste“, 1919.

— *Begriff u. Idee der Volkskunst* în *Jb. für hist. Volkskunde*, vol. II. 1926.

M. HABERLANDT : *Volkskunde und Kunstwissenschaft* în *Jahresbericht für hist. Volkskunde* 1925, vol. I.

M. HABERLANDT : *Oesterreichische Volkskunst*, Wien, 1911, Berlin, 1928 (ed. II).

K. HAHM : *Deutsche Volkskunst*, 1932

— *Grundzüge der deutschen Volkskunst* în Spamer : *Die Deutsche Volkskunde*, 1934.

O. LERROY : *La raison primitive : essai de réfutation de la théorie du prélogisme*, Paris, 1927.

TH. LITT : *Individuum und Gemeinschaft*, Berlin, 1919.

G. H. LUQUET : *L'art primitif*, Paris, 1930.

— *Essai de définition de l'art populaire*, comunicare la Congresul artei populare din Praga, 1928.

SIMION MEHEDINȚI : *Caracterizarea etnografică a unui popor prin munca și uneltele sale*, București, f. an. (ed. II).

— *Coordonate etnografice : civilizația și cultura* (1930).

JOHN MEIER : *Kunstlieder im Volksmunde*, Halle a.S., 1906.

JOHN MEIER : *Volksliederstudien*, Strassburg 1917.

H. MEIER : *Recht und Volkstum*, 1933.

PAUL MERKER UND W. STAMMLER : *Reallexicon der deutsche Literatur-geschichte*, Berlin, 1928—1929.

I. MUȘLEA : *Pictura pe sticlă la românii din Scheii Brașovului în „Țara Bîrsei“*, 1929 I ,1.

HANS NAUMANN : *Primitive Gemeinschaftskultur*, Jena. 1921.

— *Grundzüge der deutschen Volkskunde*, Leipzig, 1922.

G. OPRESCU : *Arta țărănească la români*, Buc., 1922 ; *Gravurile pe lemn ale țăranilor din Nicula, în „Transilvania“*, 1923.

— *L'art du paysan roumain*, Bucarest, 1937.

TACHE PAPAHAĞI : *Creațiunea poetică populară*, Buc., 1926.

— *Graiul și folclorul Maramureșului*. 1925.

— *Um die Prinzipien der Volkskunde*, în „Hess, Blät. für Volkskunde“, 1924.

— *Volkskunst und Volkskunde*, în „Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde“, I. Heft, 1928.

K. SPIESS : *Bauernkunst*, Wien, 1925.

H. H. STAHL : *Tehnica monografiei sociologice*, Buc. 1934.

ADOLF STRACK : *Der Einzelne und das Volk*, în „Hessische Blät. für Volkskunde“, 1903, nr. 64.

HANS TESKE : *Der Begriff des Volkstums*, Heidelberg,, 1934.

AL. THIBAUDET : *Les contraintes sociales dans la littérature*, 1927.

HANS TIETZE : *Volkskunst und Kunst* în revista : „Die bildenden Künste“, 1919, p. 225.

F. TONNIES : *Gemeinschaft und Gesellschaft*, ed. a III-a, Berlin, 1920.

AL. TZIGARA-SAMURCAȘ : *L'art du peuple roumain*, Genève, 1926.

— *Alter und Bedeutung der Rumänischen Bauernkunst*, Jena si Leipzig, 1933.

MAX VERWORN : *Zur Psychologie der primitiven Kunst*, 1908.

— *Ideoplastische Kunst*, Jena, 1914.

TUDOR VIANU : *Estetica*, vol. I și II, 1936.

JOSEPH VIDRA : *Des principes constructifs et logiques du genie artistique populaire*, în „Art Populaire“, Prague, 1928.

FR. VISCHER : *Ästhetik*, 1851.

J. VOLKELT : *System der Ästhetik*, 1905—1924, 3 vol.

ASPECTE ALE ARTEI POPULARE SĂTEȘTI

Împodobirea porților, interioarele caselor,
opinii despre frumos

I. ÎMPODOBIREA PORȚILOR

Sedii ale gospodăriei și lăcașuri ale odihnei după munca trudnică de fiecare zi, casele țărănești adăpostesc în genere o viață familială, care se scurge liniștit, deschisă numai la mari sărbători sau evenimente de o deosebită însemnătate pentru comunitatea satească. Porțile înfățișează, în schimb, prilejul comunicării permanente cu ulița satului, drumul prin care viața familială își depășește propriile ei limite și-si

NOTĂ. Metoda cercetării. În primele două capitole ale studiului de față *Împodobirea porților drăgușene* și *Interioarele caselor din Drăguș* — am urmărit fenomenul artistic popular în latura lui decorativă mai ales, aspect ce este — de altfel — fundamental pentru arta populară. În cel de-al treilea capitol — *Opinii drăgușene despre frumos* — am încercat să pătrundem în mentalitatea artistică a țăranului drăgușan, căutând să surprindem propria lui atitudine față de problemele estetice. Cercetările de față au fost realizate în cadrul monografiilor sociologice ale școlii prof. D. Gusti.

Metoda n-a fost una pur estetică sau fenomenologică. N-am urmărit deci, înșiruirea unor judecăți de valoare care să ducă la selectarea artistică a fenomenului popular din Drăguș. Metoda ce am urmat, a fost în primul rând una sociologică o dată ce scopul cercetării a prevăzut surprinderea fenomenului artistic popular așa cum se desfășoară, de fapt, în realitatea socială a comunității drăgușene, ca o manifestare spirituală deci. De aci grija de a descrie, număra și clasifica fenomenele artei populare drăgușene ca și cea de a cerceta funcțiunile ei sociale reale. În mod firesc a trebuit să folosim deci pe o scară întinsă metoda statisticii, singura ce duce la înregistrarea precisă și obiectivă a faptelor, fără însă a ne opri exclusiv la ea.

mărturisește legătura necesară și statornică de ordin economic, dar și spiritual, cu totalitatea celorlalte gospodării.

Dacă îndeobște casele țăranilor români nu-și au fațada îndreptată spre ulița satului, ci spre curte în chip de prețuire a bunurilor familiale și a nevoii vădite de a se izola, cel puțin aci, de viața comunității ce-o încercuiește altfel din toate părțile și în toate împrejurările, porțile mențin un viu contact cu viața socială. Ele își arată permanent fața, vieții satului, prin ele pătrunde belșugul carelor încărcate cu roade, dar și oaspeții zilelor mari. De aci importanța firească pe care țăranii o acordă nu numai construcției, cu țel utilitar, a porților, ci și împodobirii lor. Căci porțile reprezintă de fapt, fața socială a gospodăriilor, cel dintâi element care solicită atenția vecinului, sătenilor mai de departe, dar și străinilor ce străbat uneori satul.

Nu ne poate mira deci faptul că în unele ținuturi ale țării, în Transilvania, Bucovina, Muntenia sau Moldova, mărimea și împodobirea porții preocupă pe țăran mai mult decât casa însăși. Sîntem întîmpinați astfel uneori de porți înalte, masive cu un aer relativ monumental, cu ornamentații și mai ales cu un relief menit, în mod vădit, să provoace atenția admirativă a privitorului.

Împodobirea porților cu acele coarde sau funii groase cu șerpi care străjuiesc simbolic casele, cu tot felul de creștături în lemn, cu ornamentații geometrice de felul celor pe care le vom expune de îndată, dovedesc grija țăranului pentru acea față socială a gospodăriei, cum ne-a plăcut a numi porțile. Casa țăărănească apare de aceea cîteodată umilită față de strălucirea porților ei.

Dacă aceasta este imaginea generală a porților țăranului român, înfățișarea ei pe ulițele Drăgușului se colorează în lumina atmosferei locale cu o mai mare modestie, exponent desigur al stării economice precare a locuitorilor. Podoabele nu-i lipsesc desigur — vom avea de îndată prilejul de a le detalia — dar aspectul într-o măsură monumental, remarcat aci la alte exemplare, nu mai poate fi întîlnit, covîrșit fiind sub povara unei vieți pline de griji. Poarta Drăgușului exprimă și ea — alături de celelalte manifestări sociale ale satului — specificul local condiționat vădit economic.

Prin aceasta, ea se aseamănă însă cu întreaga făptură a casei, care nu mai apare ca o construcție umilă și inferioară maiestății porții.

Porțile Drăgușului au, ca mai toate porțile românești și desigur nu numai românești, trei stâlpi de lemn paralelipipediți în pământ, dintre care doi, mai distanțați, leagă cele două părți ale «porții» mari, pe unde intră carele și vitele. Cel de al treilea, cel mai apropiat, dă prilej închiderii și deschiderii «porții», locul pe unde pătrund pietonii. Împodobirea își săvârșește opera numai pe stâlpii «porții» și nu se întinde decât foarte rar asupra «porții». În alte regiuni, ornamentația cuprinde toți stâlpii, porții mari i se dă o importanță deosebită ca una, prin care intră în gospodăria țaranului, belșugul roadelor. Podoabele ascund în aceste locuri sensuri simbolice și magice menite a păstra și stimula fecunditatea pământului.

Întreprinzând o cercetare statistică asupra porților mici sau porților Drăgușului din punctul de vedere al construcției și împodobirii lor, am putut număra 310 exemplare, pe care le-am clasificat în șapte tipuri, a căror descriere o dăm acum.

Înregistrăm mai întâi 5 tipuri de «porți» dintre cele cu o mai mare circulație în satele românești, alcătuite din doi stâlpi de stejar îngroșați la bază peste care se suprapune o bîrnă cu sau fără acoperiș, legată cu cei doi stâlpi prin două mici speteze transversale, ce schițează, — fără a se împreuna — un unghi. Urmează două tipuri simple, unul însemnînd doar o tăietură în gardul curții, de înălțimea mică a acestuia (un exemplar la Ermolae Sofonea, la casa cu nr. 290), altul fiind numai un fragment dintr-o poartă mare, înaltă, făcută din blăni alăturate, de factură săsească (un exemplar la Ion Dionisie Fogoroș, casa cu nr. 294). Lipsite cu totul de podoabe, aceste două tipuri din urmă sînt, de altfel, slab reprezentate. Am numărat sub tipul VI — porți mică, simplă în gard — 26 exemplare adică numai 8,3%, iar sub tipul VII — ușă în cadrul unei porți de formă săsească — 21 exemplare adică nici 7%. Numărul covârșitor cade pe seama celorlalte 5 tipuri, reprezentate prin 263 exemplare, ceea ce înseamnă 85% din total.

Întrucît ultimele două tipuri — VI și VII — sînt lipsite de podoabă, ne interesează numai celelalte 5, pe care le-am clasificat după criteriul ornamentării ce se aplică stîlpilor.

Motivele fundamentale ale împodobirii porților sînt : a) mici dăltuiri pe stîlpi în formă de semicercuri, numite «scobitori» sau găuri ; b) cruci, c) stele-rozete, încercuite sau nu ; d.) vase cu flori. Lipsa sau prezența acestor motive a determinat clasificarea noastră, după cum urmează :

Tipul I nu cunoaște nici un fel de împodobire.

Tipul II adună porțile cu cea mai simplă împodobire și anume cu mici dăltuiri ce alcătuiesc motivul a), semănate de-a lungul stîlpilor laterali.

Tipul III adaugă la motivul scobiturilor pe cel foarte răspîndit al crucii.

Tipul IV conservînd motivele ornamentale ale tipului II și III, le completează cu motivul, de asemeni frecvent, al stelei-rozete.

Tipul V în sfîrșit, cel mai bogat ornamentat, adună toate motivele anterioare, plus încă o stea-rozetă așezată deasupra crucii, în timp ce cealaltă se află dedesubt — dar și noul motiv al vasului cu flori.

După cum se vede, clasificarea noastră merge de la simplu la complex, adunînd pe rînd motivele fundamentale, pînă la totala lor întrunire. În marginea acestor 5 tipuri, variantele sînt rezultatul construcției deosebite a porții, care poate fi cu sau fără acoperiș, relațiilor dintre motivele ornamentale sau colorării motivelor, ceea ce se întîmplă mai rar cînd steaua sau crucea sînt vopsite cu roșu-cărmiziu sau cu verde.

Să însemnăm acum rezultatul cercetării statistice privind frecvența tipurilor de porți.

Ceea ce însă trebuie să reținem, mai întîi, e desigur, gradul însuși al preocupării de podoabă.

Din cele 310 porți drăgușene rămîn cu totul neîmpodobite cele care aparțin tipului I, în număr de 35, tipului VI, în număr de 26 și tipului VII, în număr de 21, în total deci 82 porți sau 26,5% neîmpodobite. Domeniul împodobirii se întinde așadar asupra a trei sferturi din numărul porților, dezvăluind o preocupare intensă de podoabă la drăgușeni.

Lipsa podoabei în cazul celor 82 exemplare se datorește în mare parte introducerii unor modele străine, ca cel săsesc, sau economiei timpului și lucrului.

Repartizarea porților, pe tipuri, se prezintă după cum urmează :

Tipul	Numărul porților	Procente
Total	310	100,0
Tipul IV	116	37,4
Tipul III	61	19,7
Tipul I	35	11,3
Tipul II	26	8,4
Tipul VI	26	8,4
Tipul V	25	8,1
Tipul VII	21	6,8

Tipul cel mai frecvent e deci al IV-lea și apoi al III-lea, adică cele care adună cele mai multe motive : dăltuiri, cruci și stele, în afara vasului cu flori. Cel mai înrădăcinat ne apare deci tipul IV, care, caracterizându-se printr-un număr mai mare de motive, oglindește acea mentalitate ce prețuiește po-doaba după calitatea ei. Faptul că motivul «vasului cu flori» n-a fost asociat decât în 8,1 % cazuri cu celelalte motive arată proveniența lui mai recentă și pe care o socotim pentru Drăguș, săsească, o variantă din multe altele a celui «Lebensbaum» cu foarte îndepărtate origini.

Numărul total de 228 al porților împodobite a putut fi repartizat numai în patru tipuri (II, III, IV și V), ceea ce exprimă — desigur — o mare uniformitate a motivelor drăgușene și, în fond, un conformism social de o deosebită eficacitate. Porțile se imită una pe alta, ca atâtea manifestări spirituale ale satului, dens și adânc socializat. Drăgușul ilustrează și el, pe această cale, unul din caracterele fundamentale ale artei populare : uniformitatea motivelor în spațiul lor social, ceea ce creează impresia monotoniei, combătută prin procedeul variantelor. Să observăm însă, îndată, că prin variante nu înțelegem refractările individuale ale tipului ornamental, ci

sub-tipuri, colective și ele, abateri de la structura generală care se pot aduna în noi clase, fiecare cu un număr de exemplare. Dacă întâlnim, de pildă, în tipul V al porțișelor, 4 exemplare cu motive colorate — cum se întâmplă de fapt — nu ne aflăm decât în fața unei variante colective și ea. Variantele despică dar, în cadrul tipurilor noi, clase de socializare, cuprinzând totuși o bogăție de gusturi, care nu putea fi surprinsă de la prima vedere.

După cum observăm mai sus, variantele sînt rezultatul felului construcției, al culorii, al relațiilor dintre motive sau tratării lor deosebite. În ceea ce privește modalitatea construcției, uniformitatea ei e covârșitoare. O variantă ne oferă doar lipsa acoperișurilor porțișei, ceea ce se întâmplă numai în 3% din cazuri.

Relațiile motivelor ornamentale ca distanță între ele și așezare, produce o serie bogată de variații pe care o înfățișăm din nou statistic, ceea ce, deși poate părea un procedeu neuzitat, e totuși singurul obiectiv și oglinditor al situației reale. Tipul II cunoaște astfel un procentaj de variație de 73%, tip. III 31%, tip. IV 34%, tip. V de 40%.

Se ilustrează, în acest fel, fie contribuția factorilor individuali în împodobire, fie mai ales a unor grupe mai mici de indivizi.

Variantele produse prin colorarea porților sînt în număr mic. Am numărat doar 26 de porțișe cu motivele ornamentale colorate în verde sau cărămiziu adică 83% din total. Tipul IV, cel mai înrădăcinat în Drăguș, are și cele mai multe exemplare colorate : 16.

Numărul mare al variantelor se datorește însă tratării deosebite a motivelor ornamentale fundamentale : scobiturile, crucea, steaua, vasul cu flori. Factorul creator individual pătrunde aci, dezvoltînd o imaginație prodigioasă.

Scobiturile simple pe stâlpi pe care le-am grupat în tipul I al motivelor ornamentale, cunosc astfel următoarele variante :

1. O serie de cerculețe grupate pe o singură linie.
2. O serie de semicerculețe grupate pe două linii paralele.
3. Semicercuri grupate în triunghi.
4. Semicercuri grupate în triunghi umplute în interior cu două serii de alte semicercuri în linie paralelă cu baza.

Tipul II al motivelor — crucea — înregistrează un număr cu mult mai important de variante.

Var. 1 nu face decît să grupeze în formă de cruce, cerceulețele care alcătuiesc tip. I, var. 1.

Var. 2 adaugă o dată cu o transformare în elipse lunguiețe a cerceulețelor două raze în diagonală, așa cum se văd la crucile din biserici.

Var. 3 suprapune micile cruci, îmbogățind sensibil motivul.

Var. 4 leagă cerceulețele prin linii subțiri, dînd crucii un aspect floral.

Var. 5, păstrînd forma anterioară a crucii, o așază pe un trapez și apoi pe un pătrat ce închide anul și ziua construcției.

Var. 6 prezintă un tip simplificat de cruce, cu un singur cerceuleț, situat pe un dreptunghi pe care se află înscris anul.

Var. 7 aduce cu aceleași forme precedente, în plus, numele gospodarului, în timp ce,

Var. 8 dă numai o parte din nume.

Var. 9 e o foarte simplă întretăiere a două linii ce amintesc desenul infantil. Forme regulate, încheigate din linii paralele ce se deosebesc doar prin dimensiuni, obținem în var. 10 și 11, dar o cruce cu brațe egale și terminată în trapez ne întîmpină în var. 12. Cruci cu brațe neegale întîlnim în varianta 13, cu totul disproporționată; în 14, 15 și 16 cu terminații în trapez, în timp ce capete triunghiulare ne întîmpină în var. 18. Var. 17 repetă de fapt nr. 12, dar e mai interesantă, prin situarea ei la întretăierea stîlpului vertical cu grinda transversală. Terminația în cruce apare în cerc în var. 19, în 20 cu o formă mai grosolană, în 21 unde la capătul brațelor egale apar la toate cercuri, în 22 cu brațe neegale. Începînd cu varianta 23 capetele brațelor aduc motivul triflat care stăruie în var. 24 ce mai păstrează încă trapezul la capete, care nu se mai întîlnește în var. 25, nr. 26 aduce întreruperea brațului orizontal al crucii, dînd aspectul a două cruci mai mici, culcate, susținînd pe o a treia verticală, avînd și două semicercuri ieșind din brațul vertical, iar 27 încheagă din arcuri de cerc un centru rotund. Var. 28, 29, 30 complică în mod sensibil atît capetele cît și brațele prin ieșituri semicirculare. Var. 31 în cele din urmă suprapune crucile după modelul troițelor.

Un nou tip de motiv, pe care îl socotim, din punctul de vedere al formei, intermediar între tipul II și tipul III și-l numim de aceea tipul II B, cuprinde cruci cu brațe circulare sau eliptice, semănînd cu motivele florale, alteleori cu cele stelare.

Unele sînt închise în cerc, altele nu. Iată var. 1 cu brațele în semicercuri descrise cu compasul și închise în cerc. var. 2 arcuri întrerupte intenționat, var. 3 a și 3 b cu aspect floral, var. 4 închisă între arcurile întrerupte ale cercului, var. 5 a în cerc închis și cu 4 arcuri între capetele cruci-flori, var. 5 b interesantă prin locul situării motivului, var. 6 și 7 alcătuiind motive geometrice, cu un complicat și bogat efect ornamental.

Un important grup independent îl alcătuiește tipul III al stelei-rozete care ne prezintă următoarele variante: var. 1 stea cu 6 colțuri cu aspect floral, var. 2: stea cu 6 colțuri cu urme ale cercului înconjurător, var. 3: idem cu cerculețe între colțuri, var. 4: idem închisă în cerc simplu, var. 5: stea cu 6 colțuri în cerc și exagon, bogată ornamental, var. 6: stea-rozetă cu 8 colțuri închisă în cerc, var. 7: stea-rozetă cu 8 colțuri cu raze dublate închisă într-un cerc cu un efect ornamental excepțional față de celelalte tratări circulare sau florale ale acestui motiv.

Tipul IV adună variantele motivului «vasul cu flori».

Var. 1 schițează numai simplu, susținut pe un trapez, vasul; var. 2 readuce motivul crucii în locul lujerului de floare ca și var. 3 bogată în cruciulițe, în timp ce var. 4 și 5 se depărtează de amintirea crucii tinzînd către ramuri cu flori. Un vas cu ramuri, cu sau fără flori, ne întîmpină în var. 6 și 7, în timp ce ramurile sînt suprimate cu totul în var. 8 și 9, în care petalele de floare sînt lipite direct de vas. În var. 10 și 11 se ivesc ramuri, în cea din urmă bogat împodobite cu flori vioaie. Var. 12 suspendă din nou petalele deasupra vasului descris cu compasul.

Cele 4 tipuri de mai sus alcătuiesc — după cum spunem — motivele fundamentale ale ornamentației porților drăgușene, prin numărul mare de cazuri în care le întîlnim. Aceasta nu înseamnă însă că ele epuizează complet motivele existente, căci mai avem de înregistrat cîteva motive, e drept cu o frecvență redusă. Avem astfel variante de flori, pe care le-am adunat sub egida tipului V, dintre care var. 3 cu două flori de crin încrucișate, are o grație rară. Mai întîlnim, în sfîrșit, motive ca barda sau potcoava, de foarte puține ori însă.¹

¹ Ilustrarea întregului tablou al ornamentației porților în vol *Drăguș. Arta populară*, 1945 (planșa I-IV).

Descrierea tipologică a motivelor porțițelor drăgușene și a variantelor fiecăruia în parte, așa cum am întreprins-o mai sus, ne dă o priveliște generală foarte precisă a preocupării de podoabă cu privire la porți.

Ea ne arată concomitent atât gradul conformismului social în materie estetică, prin numărul mic al tipurilor de porți și al motivelor fundamentale, cât și diferențierile individuale sau pe grupuri cu număr restrâns de indivizi.

Dar cine sînt autorii acestor porți ? iată întrebarea la care trecem acum după ce am descris și clasificat produsele muncii lor.

Porțile și porțițele Drăgușului sînt lucrate de două categorii de săteni : unele chiar de proprietarii lor, altele de țărani specializați în meșteșugul construcției și împodobirii, fără a fi învățat însă meseria în vreun atelier. Ceea ce e important, e faptul că ambele categorii reprezintă același nivel psiho-social al comunității sătești ale cărei concepții și gusturi le exprimă cu fidelitate, determinînd circulația intensă a acelorași motive și tipuri de motive. Numele celor mai de seamă meșteșugari specializați în porți și porțițe sînt : Gheorghe Sofonea, Ion Is. Racu, Petru Adămoiu, Iovu Husea, Nicolae Poparad, Nicolaie Biliboacă, Matei Sofonea, Teodor H. Fogoroș, Nicolaie H. Fogoroș, Ion Muntean, Damaschin Stoica, Dionisie Racu și Vasile Halmagiu. Primii trei sînt cei mai pricepuți.

Împodobirea porțițelor drăgușene provoacă însă întrebări privind originea și semnificația motivelor ce am întîlnit în cadrul comunității sătești. În marginea lor, vom poposi acum.

Construcția și împodobirea porților drăgușene nu poate însemna desigur un moment unic și individual, diferențiat în cadrul țării Oltului sau chiar în acela al artei populare românești în genere. În satele din jurul Drăgușului ca și în ținuturile foarte depărtate de acesta, tipul și ornamentația porții ne apar ca aceleași, după cum observam încă de la începutul acestui studiu. Coeficientul local al satului nostru e determinat de acea modestie a construcției și ornamentului pe care am remarcat-o, de asemeni, și care-și are mai ales o explicație economică.

În ce privește originea tipului porții, ca și proveniența întregii noastre arhitecturi în lemn, ea rămîne controversată.

Amendînd o mai veche a sa opinie care susținea că tipul porții noastre ca și arhitectura în lemn ne aparține ca producție originală pe care apoi ungurii și sașii au luat-o de la noi, prof. G. Oprescu observă, de pildă, că aceeași intrare masivă, aproape aceeași formă, aceeași decorație sculptată geometric, aceeași proporție se întîlnesc încă din sec. al XIII-lea și, probabil mai înainte, în anumite sate de pe Rin, de lîngă Darmstadt. S-a creat tipul porții acolo și a fost adus apoi de coloniștii sași la noi, sau a apărut independent același tip pe Rin ca și la Dunăre?, iată o întrebare care nu poate fi încă lămurită.¹

Să ne ocupăm însă și de originea motivelor ornamentale fundamentale.

Dintre ele un interes deosebit prezintă crucea și mai ales cea închisă în cerc, steaua-rozetă și vasul cu flori.

Originea crucii e desigur firească : semnul universal al creștinismului.

Crucea închisă în cerc, crucea-rozetă pe care am clasificat-o în tipul II B, trezește însă un interes mai viu. Originea ei depășește cu mult creștinismul, primele ei chipuri au fost identificate încă din epoca de bronz, pe stîncile suedeze de la Tunge sau Bohuslän. Motivul a putut fi urmărit apoi în Evul Mediu cînd se întîlnește la un mormînt din sec. al VI-lea e.n., ca și pe ceramica și vasele de lemn din această epocă. O răspîndire deosebită cunoaște motivul în arta populară a Europei de azi, în Germania de pildă. «Radkreuz»-ul sau «Ring-Kreuz»-ul e foarte frecvent acolo.

O semnificație simbolică s-a asociat cu acest motiv socotit ca o supraviețuire a străvechiului cult solar. Pe porți, el stăruie binecuvîntînd roadele ce intră prin ele, dar și cu substrat păgîn : închinarea în fața astrului de care depinde creșterea grînelor. Aplicînd motivul pe porțile lor, drăgușenii nu-i atribuie însă nici o altă semnificație decît cea a crucii, în genere. Simbolica artei populare drăgușene e, de altfel, foarte palidă. Abia dacă mai licăresc sfîios ici, colo, tainele ce se ascundeau odinioară în spatele semnelor. Un alt motiv foarte răspîndit e apoi — cum am arătat — steaua-rozetă cu 6 colțuri, mai rar cea cu 8. În arta populară, numerele își au simbolica lor ală-

¹ G. Oprescu, *L'art du paysan roumain*, 1937, p. 21.

turi de motivele geometrice, anorganice sau organice, așa cum — de pildă — Lothar Schreyer a arătat-o pentru arta Germaniei¹. Numărul 6 exprimă însă cîtul împărțirii firești a unui cerc la raza lui. Circumferința se divide deci, în 6 sectoare egale cu ajutorul compasului care descrie rozete în mod natural. De aci, frecvența lor într-adevăr excepțională². O întâlnim la români în mai toate ținuturile pe cruci, troițe, pe ouăle încondeiate chiar. De asemeni, aria ei de răspîndire cuprinde și alte popoare. Polonezii o au sub forma desemnată, încrestată și sculptată³. În Germania o întâlnim de asemeni la nord, ca și în Alpi, pe lăzi, dulapuri, lenjerie, țesături etc. Semnificația simbolică se mai menține încă la unele popoare. Pe casele din Saxonia de nord, ea e desemnată ca un semn al mîntuirii și are puterea de a depărta duhurile rele. Ca stea a norocului, rozeta e de asemeni foarte cunoscută.

Care este însă situația în Drăguș? Mai păstrează steaua-rozetă vreo semnificație? Ancheta noastră a dus și aci la un rezultat negativ. Numai două răspunsuri înregistrează simboluri: unul socotește steaua ca simbol al blîndeții creștine, altul fiind steaua magilor (inf. N. Poparad). Pentru cei mai mulți steaua nu reamintește nici un sens tăinuit. E «o țîr de fudulie» pentru Maria Jurcovan (58 ani), e «făcută numai așa de frumusețe, să nu fie stîlpul singur» (inf. V. Racu), răspunsuri care accentuează vădit o concepție decorativă, dar și socială, ci nu una simbolică sau magică.

Vasul cu flori ce a alcătuit tipul al IV-lea al motivelor fundamentale de pe porțile Drăgușului, ne-a reținut de asemeni atenția ridicînd problema provenienței lui. După cum am mai afirmat-o, îl socotim ca o variantă venită pe cale săsească a motivului «pomului vieții». Acesta se întâlnește într-adevăr și sub variante mai simple ca ramurile pomului numai cu sau

¹ L. Schreyer. *Die Sinnbilder der deutschen Volkskunst*.

² Adolphe Riff, *La survivance et l'origine de quelques ornements géométriques dans l'art populaire alsacien*, în „L'art populaire“, lucrările Congresului de la Praga. (1928).

³ Eustachy Wasilkowski, *La rosace dans l'ornementation polonaise*, p. 195 în vol. „L'art populaire“ (lucrările congresului de artă de la Praga, 1928)

fără flori. Originea motivului urcă pînă la epoca de bronz. El a putut fi urmărit apoi, pînă în Bizanțul sec. al VI-lea, dar și în orientul persan, armean sau asirian de către A. Haberlandt și Strykowski.

Motivul s-a răspîndit apoi, în sudul Europei pînă în Sicilia și Spania de unde a trecut în nord, crede etnograful Karl Spiess. În Saxonia de nord, pomul vieții răsare dintr-un vas, așa cum îl au și sașii de la noi. Exact această formă cu variantele arătate o îmbrățișează motivul și în Drăguș. Simbol al rodniciei nesfîrșite și apoi al nemuririi prin reînnoire vegetală continuă, vasul cu flori nu are decît o semnificație decorativă la Drăguș.

Studiul asupra porților drăgușene nu poate fi încheiat însă, înainte de a ridica problema estetică a acestei ornamentații. Ne aflăm într-adevăr, în fața unei manifestări de «artă populară» sau nu?

Forma cea mai elementară a artei este, fără îndoială, împodobirea, depășirea prin decorativ a utilului. Din cele 310 porți drăgușene, am văzut că decorația se extinde asupra a 228 cazuri reprezentînd deci, aproape 74% din total. Am expus de asemeni motivele fundamentale ale decorației porților și felul cum ele se oglindesc în mentalitatea drăgușană. Urmele unei simbolici nu le-am mai putut surprinde cu excepția crucii, firește. Aceasta ar urma chiar să fie eliminată dintre elementele decorative, dacă menținerea variantelor n-ar descoperi vădite intențiuni de împodobire.

Sensul preocupării de ornament ni s-a dezvăluit apoi simplu din răspunsurile drăgușene. E un sentiment social, care le domină: tendința de a se mîndri în fața celorlalți, „fudulia”. Se confirmă astfel o mai veche părere a lui G. Seailles, care socotea că sentimentul care creează arta podoabei nu e dragostea, ci orgoliul, căruia însă vorba drăgușanului — «fudulia» — îi pune o surdină a naivității.

II. INTERIOARELE CASELOR

Preocuparea de podoabă o manifestă drăgușenii nu numai cu prilejul ornamentării porților, ci și printr-o atentă prezentare a interioarelor caselor, depășind cu mult stricta utilitate a mobilierului sau înfățișarea curată a pereților. Împodobirea interioarelor e o trăsătură cu totul generală a caselor drăgușene. Fără de ea, nici nu ne putem reprezenta încăperile locuinței. De la cei mai săraci la cei mai bogați, de la cei care nu au decît o singură încăpere pînă la cei cu mai multe, cu două de obicei, la care se adaugă vatra în care intri din prispă — podoaba e nelipsită, în grade deosebite, dar cu aceeași structură tipică pentru întreg satul, folosind aceleași obiecte decorative dispuse în aceeași formă. Trebuie să observăm, dintru început, că ceea ce întîmpină totdeauna pe vizitatorul întîmplător al unei case drăgușene în interiorul ei, nu este podoaba în toată strălucirea ei, așa cum se obișnuiește într-adevăr de sărbători sau cu prilejul vreunui deosebit eveniment familial, ci numai palide urme ale ei, schița sfielnică a unei desfășurări decorative ce tinde a folosi pînă la saturație spațiile goale. Și cu toate acestea, împodobirea permanentă e destul de bogată, pentru a ne face să bănuim strălucirea unei zile de sărbătoare. Ceea ce trebuie să reținem neapărat, e însă faptul că țăranul drăgușan nu socotește «împodobită» casa lui decît în zilele mari de care pomeneam, cînd, pe lîngă obiectele ce expune totdeauna pe pereți, apar lăzile cu zestrea fetelor și nevestelor. Feciorii pot prețui atunci toată munca, hărnicia și bogăția fetei ca și gustul ei feminin, împodobirea urmărind — în fond — a-i cîștiga și convinge de meritele ei.

Primele caractere ale împodobirii drăgușene sînt deci : generalitatea ei absolută, periodicitatea ei cu prilejul marilor sărbători creștine sau familiale, structura ei uniformă în tot satul, utilizarea aceluiași elemente decorative, funcțiunea ei socială, în sfîrșit.

Să părăsim însă înălțimea ideilor generale și să coborîm la realitatea fenomenală. Cum se prezintă, în cîteva cazuri precise, împodobirea de care ne ocupăm ? Vom înșirui aci, din mulțimea descripțiilor pe care le-am înregistrat, numai trei, ca reprezentînd felul tipic al împodobirii drăgușene, în raport cu starea economică săracă, mijlocie, sau relativ bogată a proprietarului de casă.

Iată, mai întîi, aspectul interior al unei clădiri sărace (Rafira Țarog, casa cu nr. 84 din Drăguș-Făgăraș):

Peretele de răsărit adună următoarele obiecte : 2 icoane, un tablou de familie, 15 blide și tipsii, 5 oale, 1 păretar care continuă pe peretele de miazăzi ; pe acesta : 1 cuier, blide agățate pe două rînduri, 3 icoane, o oglindă mică, 1 păretar ce se continuă pe peretele de apus, pe care se află o chindeauă, fără nici o altă împodobire ; pe peretele de miazănoapte, în sfîrșit : o hîrtie colorată cu flori, pe ea 5 blide. Mobilierul odăii cuprinde : 2 laițe (lăzi), 1 masă, un scaun, 1 sobă, 1 pat.

Trecem acum la interiorul unei case de țăran cu stare economică de mijloc (Loghin Tătaru, casa cu nr. 32). Peretele de miazăzi cuprinde : un cuier cu primblă (prăjină de care se atîrnă blidele), 8 blide și 1 oală, pe cuier 13 blide, 4 căni de pămînt și una de sticlă, orînduite unele lîngă altele cu spații egale între ele, pe perete încă 9 blide și 2 oale așezate între cele două ferestre, 2 icoane între ferestre, 1 oglindă, 1 păretar, 2 chindele încercuind ferestrele ; peretele de răsărit : un cuier cu primblă de care atîrnă 15 tipsii, pe cuier încă 5 blide, apoi încă 11 tipsii de porțelan, 6 blide, și tipsii, 1 cană de sticlă, perdele de pînză la fereastră, 2 chindele în jurul ferestrelor, 4 icoane, 1 păretar ; pe peretele de miazănoapte : 1 «culme» (prăjină orizontală legată de bîrne de care se atîrnă haine sau țesături), 1 covor agățat de culme, 1 păretar, lipit de perete : 1 pat cu țol cu 6 perine ; peretele de apus : 11 blide agățate în cuie, 1 pat cu țol și o pernă, o chindeauă. După cum se vede, cantitatea obiectelor ce folo-

sesc decorației e importantă. Numai blidele și tipsiile sînt în număr de 82. Împodobirea așa cum o concepe drăgușanul, nu se realizează însă nici cu acest număr ridicat de obiecte. La sărbători, el mai adaugă în această casă următoarele : încă un păretar, un altul atîrnînd de grinzi, pe peretele de răsărit se mai pun 26 cîrpe, 3 chindele la ferestre în locul celor permanente, care nu mai plac, 2 covoare, pe pat un strai nou, 7 perne cu fețe noi, pe jos încă un covor.

Iată acum și inventarul interiorului unui țăran mai înstărit (Gh. Rogozea, casa cu nr. 213). Pe peretele de răsărit aflăm : 10 blide agățate în cuie, 2 icoane, 1 chindeauă deasupra ferestrei, 2 hîrtii colorate în bandă ; peretele de miazăzi : un cuier, 26 blide și tipsii, 2 icoane, 1 chindeauă, 1 covor și un păretar ; peretele de apus : o oglindă mare și alta mică, 1 calendar, două hîrtii de stea ; peretele de miazănoapte : 20 blide, 4 oale, 2 calendare, reclame.

Deși mai bogat, Gh. Rogozea are un interior mai simplificat ca număr de obiecte, ceea ce ne arată un gust mai educat al podoabei.

Am enumerat dinadins mai sus, cu precizie, obiectele decorative spre a se vedea cît de mult ține țăranul la înfățișarea, am spune ostentativă, a bogăției lui, la aglomerarea unui număr remarcabil de elemente, la saturarea spațiului disponibil. Este natural deci să înregistrăm, cel puțin în acest caz, acel *horror vacui* ce se socotește un caracter general al artei populare. Țăranii mărturisesc, ei înșiși de altfel, că urmăresc «să umple toate locurile goale» (Inf. Eva Sofonea 35 ani, Sofia Trîmbițaș de 63 ani, Maria Rogozea 80 ani). Nu trebuie să se deducă de aci însă, lipsa unui vădit simț artistic pentru orînduirea obiectelor. Aglomerarea nu este chiar așa de inestetică, atunci cînd se păstrează oarecare regulă de simetrie și ordine. Deși încărcat, ansamblul interiorului dovedește un gust al decorației ce nu poate fi contestat.

După ce am rotit o privire asupra decorației, să detaliăm elementele ei componente, poposind, pe rînd, la fiecare. Alături de țesături, cîrpe, chindeauă, păretare și covoare, ceramică, poze de tot felul și icoane stăruiesc în mai toate casele drăgușene.



Ceramica¹ impune prin numărul remarcabil de obiecte : tipsii, oale și ulcele, număr explicabil prin nevoia de a avea rezerve pentru marile praznice ale anului, prin pomana din care tot satul se împărtășește și poate uneori și din plăcerea de a-și dovedi simțul decorativ. Numărul de 100 e atins în multe case ale Drăgușului. Mac Constantinescu a descris, în amintitul studiu, ornamentica blidelor și tipsiilor drăgușene. Decorația e policromă, motivele se desprind dintr-un fond alb-gălbui. Tipul lor general ar fi următorul : o floare pe fundul blidului sau o figură geometrică alcătuită din pătrățele pline alternând cu altele goale (numele motivului e «fagurele de miere»). Motivul central e înconjurat de o bandă circulară desemnată din spirale, hașuri, romburi sau ghirlande de frunze stilizate. Mai rar apar ca motive centrale : păsări, soldați, scene idilice ș.a.

Oalele și ulcelele au o decorație formată din două registre suprapuse cu motive florare sau liniare, orînduite vertical pe vas sau puncte groase de diferite culori, a căror tonalitate e în genere, deschisă.

Originea ceramicii drăgușene se dovedește a fi diversă. Negustorii ambulanți aduc obiectele din locuri foarte diferite ; tocmai din Turda, Hunedoara, Avrig, dar mai ales din satul Corund-Odorhei, unde se găsesc vreo 200 ateliere de olari.

Pozele de tot felul alcătuiesc apoi, de asemenea, un important element decorativ, fără a îndeplini totuși numai această funcție. Subiectele lor sînt de o diversitate ce nu poate fi cuprinsă aci, de la figuri istorice ca Mitropolitul Șaguna sau Avram Iancu și pînă la fotografii familiale, expoziții de agricultură sau chiar interesante reproduceri cu oamenii cei mai însemnați ai lumii, de la Adam și Avram pînă la Edison.

Ceea ce determină alegerea acestor tablouri e o anumită înclinație spre eroii cu puteri excepționale care, deși individualizați cu nume istorice, sînt înțeleși mai mult ca simboluri. Domnitorul personifică autoritatea, principiul stăpînirii. Reducerea individualului la tipic se ivește și aci, ca în multe alte cazuri ale artei și mentalității populare. Spre ilustrarea

¹ Vezi Mac Constantinescu, *Ceramica populară din Drăguș*, în *Arhiva pentru Știința și Reforma Socială*, 1932. p. 405 și următ.

aceleleași idei merită a fi citat mai des întâlnitul tablou militar, cuprinzând o litografie cu un trup de soldat pe care, întru amintirea serviciului militar, fostul soldat își lipește doar fotografia capului. Proporțiile corpului nu-l mai interesează când tipul soldatului e realizat.

Un cuvânt trebuie spus asupra funcțiunii acestor poze, despre care aminteam că nu e exclusiv decorativă. Unele au rost instructiv, ca înfățișarea figurilor istorice, altele reprezintă amintiri, ca fotografiile, altele urmăresc țeluri etice, ca tablourile împotriva alcoolismului etc. Funcțiuni pur estetice au în foarte rare cazuri.

Icoanele alcătuiesc la rîndu-le o preocupare de seamă a drăgușanului.

III. OPINII DESPRE FRUMOS

O cercetare a «fenomenului artistic popular» printr-o descriere metodică a lui este fără îndoială o întreprindere necesară, prin faptul că înfățișează, cu exactitate, obiectele artei populare în aspectele lor esențiale, fie că e vorba de obiecte propriu-zis materiale, fie de cele spirituale (cîntece, joc, dans ș.a.). Prin aceasta însă nu s-ar putea spune că s-a și pătruns în ființa adîncă a «fenomenului artistic popular». Separarea obiectului artistic de factorul lui creator și analiza lui fenomenologică alcătuiește o metodă proprie artei culte, care nu este totuși menită a fi aplicată — cu același succes — domeniului distinct al artei populare. O evidentă caracteristică a acesteia din urmă a fost găsită în stringenta ei legătură cu factorii creatori, cu comunitatea în atmosfera căreia se dezvoltă, cu mentalitatea ca determinant psihologic, care o creează. Pentru Karl Spiess¹ ne aflăm cu această trăsătură în miezul însuși al artei populare, care nu poate fi studiată exclusiv fenomenologic, ca obiectele artei culte. Artă populară își dezvăluie tainele ei abia cînd depășim pragul lumii fenomenale asupra căruia au stăruit pînă acum, aproape exclusiv, cercetătorii descriptivi.

Metoda descrierii rămîne însă numai una introductivă, care trebuie negreșit completată cu cercetarea raportului dintre «fenomenul artistic popular» și mentalitatea ce l-a produs. Întrebările iau deci și aci o întorsătură funcțională pe care, de altfel, ultimele cercetări asupra artei populare le accentuează cu tărie. Nu mai este suficient să ne întrebăm,

¹ *Bauernkunst*, Wien, 1925.

care sînt și cum arată obiectele artei populare, ci și ce rost îndeplinesc în comunitate sau cum sînt privite de creatorii și purtătorii lor.

Școala profesorului J. Schwietering reprezintă în Germania această direcție, Albert Marinus în Belgia, P. Bogatyrev în Cehoslovacia. Cel din urmă își numește concepția etnografică: structural-funcțională. În articolul *Sociologie și folclor*¹ am expus pe larg aceste noi direcții care au dat rezultate surprinzătoare pentru concepția estetică a artei populare. S-a dovedit că preocuparea pur estetică interesează mult mai puțin pe omul din popor decît s-a crezut înainte. Școala lui Schwietering, și în special cercetările elevei sale Martha Brîngemeier², au arătat că, de pildă, funcțiunea cîntecului popular e cea a «semnului», descoperă adică nu atît intențiuni estetice, cît exprimă o situație a comunității, dă un «semnal» pentru un eveniment social pe care numai membrii colectivității îl cunosc cu de-amănuntul. Portul popular i-a părut de asemenea lui P. Bogatyrev ca fiind determinat de funcțiunea semnificativă, de faptul că alcătuirea lui urmărește vădit scopul de a fi recunoscut ca semn al unor anumite regiuni, spre deosebire de altele³. Obiectele artei plastice populare s-au dovedit apoi, de atîtea ori, a avea alte rosturi decît cele estetice. Caracterul uneori magic, alteori numai simbolic al artei populare, a început a fi tot mai mult studiat⁴.

Această nouă lumină aruncată asupra «fenomenului artistic popular» obligă pe cercetător să nu fie satisfăcut de reprezentarea descriptivă și aprecierea estetică a obiectelor populare, ci să pătrundă mai adînc în mentalitatea care le-a generat, să descopere funcțiunile sociale ale «artei populare». Cu un cuvînt, atitudinea omului din popor față de obiectele numite de oamenii culți «artistice», trebuiește negreșit lămurită dacă voim să cunoaștem adevăratul sens al artei

¹ „Sociologie românească, anul III, nr. 5—6.

² *Gemeinschaft und Volkslied*, 1931.

³ *Produktive Gemeinschaft im Volk*, 1930 (în *Niederdeutsche Zeit. fur Volkskunde*).

⁴ Lothar Schreyer, *Sinnbilder der deutschen Volkunst*, 1936 (Hamburg).

populare. Am întreprins de aceea o anchetă printre țăranii Drăgușului spre a surprinde cel puțin cîteva din laturile mai de seamă ale concepției lor despre «frumos». Le însemnăm aci ca o necesară completare a descrierilor ce au precedat acest studiu, și ca o întregire a celorlalte păreri drăgușene pe care am mai avut prilejul de a le consemna în cele două studii anterioare.

«Preocuparea de frumos»

În funcție de sex, vîrstă și starea civilă

Întrebările privind «frumusețea» obiectelor cu care țăranul s-a înconjurat în interiorul lui împodobit după structura mai sus înfățișată sau în mediul în care trăiește, nu sînt întîmpinate cu același interes de bărbați sau femei. Bărbații socotesc preocupările de acest fel nepotrivite cu firea și rostul lor. Le consideră superflue, în afara domeniului lor apercceptiv. Răspunsurile drăgușenilor au fost, în această privință, categorice. Întrebați asupra «frumuseții» blidelor sau tipsiilor ce împodobeau pereții casei, ei răspund după cum urmează :

Femeile cunosc la blidele astea (Inf. Toma Fogoroș).

Femeile se ocupă de blide, eu nu (Inf. Ion Fogoroș 37 ani).

Femeile au ales blidele. Pe min' nu mă interesează

(Inf. M. Trîmbițaș).

Muierea se bagă în lucruri de astea. Noi nu prea ne băgăm.

(Inf. Zaharia Rogoza)

Bărbații lasă dar, tărîmul frumosului pe mîna mai potrivită a femeii, în afara cazurilor în care interese deosebite, ca cele erotice, îi îndeamnă să ia în considerare «frumosul

biologic». Dar, dintre femei chiar, cele care au căderea să vorbească în această chestiune, nu sînt cele căsătorite. Pe acestea prea le bat multe necazuri și nevoi.

«Femeia nu are atîta răgaz după găteală că vin năcazurile peste ea»

ne spune Agripina Codrea și Rafira Sitea (52 ani), dînd termenului de «frumos» o ciudată accepțiune ironic-amară :

«După ce te măriți nu-ți mai trebuie frumusețuri, dai de altele mai mari și mai frumoase».

Motivul firesc al necazurilor sînt copiii :

«După ce au copchii, nu le mai trebuie fudulie, nu le mai trebuie joc, că au destul în brațe» (Inf. Eva D. Sofonea, 29 ani).

Cu atît mai mult, preocuparea de frumos nu se mai întîlnește la femeile bătrîne.

«Ce frumos să vă mai dau eu acum, femei bătrînă», răspunde Maria Rogozea (80 ani), dînd o accepțiune materială termenului.

«Nu-mi mai plac blidele c-am îmbătrînit», spune, deși mai tînără ca cealaltă, Maria Tătaru (55 ani). O resemnare absolută în fața vîrstei, dar mai ales a stării civile, vădește țărancă de 35 ani Seana Ion Husea, care, fiind măritată, se socotește bătrînă :

«Eu nu-mi cos pui la cămașe, că-s dracu bătrînă, am fată mare. Nu-i destul că-i fac ei ?»

Îndrăznind a se găti, o bătrînă provoacă judecata aspră a unei fete de 17 ani :

«Bătrînă și-i trebuie pui pe piept !» (Inf. Victoria Rogozea),

dar altă bătrînă se indignează ea însăși :

«Să port eu bătrînă, pui !» (Rafira Codrea, 54 ani).

Preocuparea de frumos, mai exact de «podoabă», rămîne în mod firesc pe seama fetelor :

«Cînd ești tîmără te gătești să nu fie alta mai bine gătită, cînd ești bătrînă, mergi cum se întîmplă» (Sinefta Guseilă, (50 ani).

«Fetele se gătesc cît îs fete, după aia au gătat-o» (Zenobia Rogozea, 43 ani).

Împodobirea interioarelor e accentuată unde-s fete

...«căci vin ficiorii de Crăciun și se uită unde sînt podoabele mai frumoase și hainele mai bine făcute» (Ana Matei Sofonea).

Este deci limpede că preocuparea de «frumos» sub formă elementară a împodobirii aparține mai ales fetelor, fapt care dezvăluie și adevărata funcție a podoabei : cea erotică și economică.

Indiferentism și interes estetic

Din răspunsurile țărănești de mai sus, s-a putut constata un adevărat indiferentism estetic din partea unora dintre bărbați. El va fi ilustrat încă și prin alte răspunsuri. Informatorul N. D. Fogoroș (32 ani) nu și-a privit astfel niciodată cu atenție șerparul — un fel de centură — care era totuși bogat împodobit. Ornamentația sau strălucirea colorată a icoanelor nu l-a preocupat niciodată pe un altul (D. C. Jurcovan, 62 ani).

Dar femeile dovedesc, ele însele, uneori același indiferentism estetic. Tipsiile și blidele nu sînt totdeauna alese după criteriul frumosului țărănesc.

«Blidele nu le-am ales, le-am luat cu grămada» (Inf. Filofteia Sitea).

«Să fie acolo agățate, oricum ar fi» (Ana Sofonea, 38 ani).

«Toate blidele îmi plac că-s ale mele» (Eva Sofonea, 24 ani).

«Am luat tpsiile cum au venit la rînd» (Eva Cristea),

răspunsuri care excelează prin indiferentism estetic dovedind că împodobirea interiorului e uneori numai un act tradițional, automat, inconștient, care nu reface în sufletul țărănesc sentimentul viu al podoabei.

O cercetare obiectivă cum tinde a fi aceasta, nu trebuie însă pe motivul că se ferește din calea contrazicerii, să înregistreze numai acele răspunsuri ce ar ilustra tema ce i-ar conveni teoreticianului. Nu va mira deci pe nimeni faptul întâlnirii — alături de indiferentismul estetic — a numeroase cazuri de vădit interes estetic la drăgușeni. Icoanele vor fi privite uneori și din punctul de vedere al zugrăvirii lor.

O apreciere deosebită acordă celor pe sticlă Cezar Jurcovan (14 ani). Ornamentația nereușită suferă critica altuia (Toma Fogoroș) fiindcă «maistorul a fost slab, prost». Blidele îndeplinesc cîteodată numai funcțiuni de podoabă. Cele de «marmoră» — cum le spun drăgușenii — de porțelan adică, au acest rol. O bătrînă ne-a descris odată tipul frumuseții blidelor :

«Să fie groase, să aibă smalt, să fie făcute „frumos“, să aibă rotocoale la treaba lor, să aibă puii ăia cum se cade, să știi ce-i cu ei» (Maria Rogozea, 80 ani).

Podoaba tpsiilor sau blidelor — ornamentația geometrică, florală sau animală — deșteaptă de asemenea preferința drăgușenilor. Un răspuns mai interesant ne-a dat N. Fogoroș (32 ani), care tinde să distingă între frumosul natural și cel artificial :

«Florile de pe tpsii să aibă ceva arătător, să nu fie chiar așa ca în pădure, să fie schimbate puțin.»

Bucuria de culoare care este o caracteristică a mentalității arhaice, iubitoare de senzații vii și puternice, se manifestă și în sufletul drăgușenilor. Culorile masive, simple, relevate prin contrast sînt preferate.

«Galbenul deschide o țîră la treaba lui», ne spune Eva Sofonea (35 ani).

«Negrul e bun ca să se cunoască roșul, albul pentru negru» (Victoria Rogozea, 17 ani).

«Roșul e mai vesel» (D. Sofonea).

«Vînăutul închide verdele» (Rafira Codrea).

Femeile mai în vîrstă preferă, firește, culorile întunecate, cele mai tinere pe cele aprinse. Negrul e asimilat bătrîneții :

«Îmi plac blidele mai negre că de ce-s mai bătrînă?» (Maria Rogozea 80 ani).

Dimpotrivă aceeași informatoare va respinge culorile mai deschise cu vorbe grele :

«Alea cu cărămiziu nu-mi plac că-s de nebunie. Astea-mi plac că-s mai așezate» (despre cele colorate mai stins).

Vîrsta își îndeplinește deci rolul de a stinge bucuria pentru culorile vii.

Dar interesul pentru senzația culorii tinde a îmbrățișa nu numai culorile izolate sau asociate contrastant, ci și un număr cît mai mare dintre ele.

«Numai una nu-i frumoasă, dar toate cum arată de frumos!» (D. Buneriu).

«Place șorțul că are culori multe» (Victoria Rogozea).

«Toate culorile plac, numai cu una n-ai ce face» (Eva Sofonea).

Interesul estetic în forma lui elementară se manifestă, uneori, prin adevărate discuțiuni critice în jurul unui obiect lucrat. A fost surprinsă o astfel de convorbire la care a luat parte Veta Dineti, mama și fratele ei, Alexandru. Mama era împotriva coloritului unui covor și indica motivele ce ar mai trebui adăugate, înclinînd spre culori închise, în timp ce fata susținea pe cele deschise. Alteori se lucrează instinctiv, fără conștiința efectelor. Un cuier făcut de D. C. Jurcovan (52 ani) a fost lucrat

«...bine nu știu, că a picat așa cu pomociul (pensulă).

Pomociul merge singur, cum vrea el».

Indiferentismul estetic ca și interesul estetic sînt atitudini condiționate nu numai de vîrstă, ci și de starea culturală a informatorilor. Cursul primar și complementar le-a educat întrucîtva gustul estetic.

Felurite accepțiuni ale «frumosului» popular

În ce privește criteriul de calificare ca «frumos» al unui obiect, opiniile sînt foarte diverse. Le redăm aci cu toată variația și culoarea lor originală.

«Frumosul» se află mai întîi strîns legat de viață, intuiește mintea iscusită a cojocarului D. Sofonea, care prinde ideea într-o comparație: «Frumosul nu se desparte de viață ca degetele de mîini».

În răspunsurile ce ni s-au dat a apărut cîteodată și ideea unei norme estetice, care variază istoric.

«Am văzut astea după uzul vechi, nu cum se fac acum» (Seana Rogozea, 65 ani)

«Îmi plac culorile astea că-s legea veche» (Maria Rogozea 80 ani),

ceea ce înseamnă că ideea unei norme variabile a «frumosului» conduce și mintea țaranului.

Mai simple sînt clasificările privind obiectele.

«Frumos» e uneori obiectul ce-și păstrează *integritatea* materială, care nu e sfărîmat sau ros (Inf. Sofia Sofonea), obiectul curat sau alcătuit dintr-un material neobișnuit la Drăgușeni, ca de pildă porțelanul la unele tipsii (Inf. Silvia Trîmbițaș, Dionisie Buneriu ș.a.).

Mărimea e, de asemeni, un caracter al «frumuseții». Mariei Rogoza (80 ani) nu-i place o icoană

...«fiindcă încăpea numai pe un ochi de geam, mai bine luam o alta s-o bag pe ușă.»

Criteriul social se introduce apoi sub formă economică atunci când socotește «frumos» obiectul care e mai scump. În afara economicului, socialul apare ca determinant al «frumosului» cu prilejul calificării portului sau decorației interiorului. E «frumos» ceea ce seamănă cu toată lumea, ceea ce e general și normal într-o comunitate. Chiar ceea ce orășanului i se pare vădit urât ca, de pildă, o împodobire excesivă, o aglomerare exagerată de obiecte, manifestarea acelui «horror vacui» considerat de unii ca o notă distinctivă a artei populare (Adolf Spamer), drăgușanului i se înfățișează ca «frumos», întrucât e o realizare a normei colective. Noțiunea «frumosului» se acoperă într-un număr covârșitor de cazuri cu «uniformul și generalul».

Vorbind despre port, spune Miloia Gușeilă (15 ani) :

«N-au altele mai mult ca mine, nici eu ca altele».

Încercările de originalitate provoacă rezistență în opinia satului și reacțiune prin satirizare.

Dacă aceasta este concepția despre «frumos» în majoritatea cazurilor, nu lipsesc totuși nici excepțiunile. Tendința spre originalitate izbucnește câteodată cu putere :

«E frumos ce n-au ceilalți» (Sinefta Gușeilă).

Am vrut să fac ceva să nu mai aibă în sat nimeni la fel ca mine (Eva Dobrotă, 17 ani).

Bucuria nu i-a fost însă de lungă durată, căci a urmat momentul socializator :

«Azi toate și-au făcut la fel ca mine».

Nevoia de originalitate s-ar manifesta mai des în materie de port, dacă n-ar veni sancțiunea râsului colectiv :

«Eu aș fi vrut să-mi iau sandale la Ispas, să nu mai fie alta ca mine, dar n-au vrut să mă lase părinții că rîd oamenii din sat» (Eva Dobrotă, 17 ani).

Frumosul ne apare apoi strâns legat de util, ceea ce e foarte firesc pentru mentalitatea practică a țăranului de pretutindeni :

«Recălu e frumos, fiindcă e tare, ține mult» (Inf. Adam Jurcovan).

«E frumoasă masa că ține» (N. Rogozea).

Împodobirea interiorului însăși e

«...o modă destul de veche de la părinți, n-ai ce face, că păreți-s de bîrne și trebuie îmbrăcați» (Matei Sofonea).

În sfera aceleași vădite utilități intră numeroasele răspunsuri, care asociază obiectele și imaginile reprezentate pe ele cu funcția lor obișnuită în viața de toate zilele.

«Îmi place blidele în care intră mai multă mîncare» (Iacob Codrea).

«Sînt frumoase cînd îs pline» (Sofia Tătaru, N. Rogozea, Seana Rogozea ș.a.)

Sînt desigur comice răspunsurile, care reduc «contemplan-rea imaginilor» la consumarea lor. Cocoșii pictați pe un blid ar place «dacă ar fi fripți» (Maria Gherman, 65 ani). Re-prezentarea pe un cuier a unui pomișor, lîngă care se află o sticlă și un pahar, o îndeamnă pe Maria Bobeica să spună :

«Să stai la umbră și să tot bei».

Ne amintim cu acest prilej de efectele analoge pe care le stîrneau imaginile la țăranii germani. Ei ar fi vrut să fie

«Mai vii, mai adevărate, să te îndemne parcă a le mușca, să-ți lase gura apă¹».

În aceste cazuri, se vedește lipsa unei atitudini contem-plative.

¹ Notat de Adolf Spamer, *Volkskunst und Volkskunde* în *Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde*, 1928.

Categorii speciale ale «frumosului» :

Frumosul natural și uman

Să poposim acum în mânginea «frumosului natural și uman» spre a vedea cum se oglindesc ele în mentalitatea țărănească, ce reacțiuni se trezesc în sufletul țăranului drăgușan în fața mediului în care el trăiește sau în fața oamenilor din jurul său.

Frumosul natural

În ce privește frumosul naturii întâi, lipsa acestui sentiment se confirmă — în mod natural — și pentru drăgușeni. Conceptul de utilitate și-l subordonează de cele mai multe ori. Natura va fi privită nu ca obiect distant al contemplării, ci ca un izvor practic al bogăției. Frumosul se va confunda cu rodnicul. Cîmpul va părea «frumos», «cînd e plin de bucate», răspund cu totul tipic, o serie întreagă de informatori, indiferent de vîrstă sau sex. (Maria Gherman 65 ani, Zenovia Rogozea 43 ani, N. Rogozea 63 ani, V. Sucaciu 18 ani, D. Tătaru 54 ani ș.a.) Dar cîmpul verde chiar înainte de a rodi e «frumos» numai fiindcă făgăduiește recolta viitoare (Rafira Fogoroș, N. D. Fogoroș 32 ani). După seceriș, cîmpul nu mai are nici un farmec :

«E jalnic, nu mai e frumos» (I. Fogoroș 37 ani, Livia Stoia 26 ani).

Muntelui i se acordă de asemeni calificarea de «frumos»

«Cînd e căldură de poți dormi și de ai vite bune să aduci lemne» (Lazăr Fogoroș 46 ani)

Sentimentul naturii e diminuat și din lipsa timpului :

«Îmi place câmpul și muntele, dar pierdem timp și atunci ce-am făcut» (R. Codrea).

«Cine mai are răgaz să se uite la lună și stele, când e muncă» (Sofia Jurcovan, 36 ani),

sau și mai plastic, dar și mai practic :

«E frumos câmpul cu flori, dar noi nu avem treabă cu flori, noi avem cu bucate, floarea o ții în mână, da pita o bagi în gură»,

răspunde neocolit Maria Stoia (44 ani). Concepția utilitaristă domină în cele mai numeroase cazuri mentalitatea țărănească, atunci când e vorba să se rostească asupra «frumosului natural».

Se manifestă dar, și aci, acel practicism caracteristic psihologiei arhaice.

Mai rare sînt cazurile în care sentimentul naturii apare totuși într-o măsură. Le însemnăm și pe acestea spre a ne feri de generalizarea absolută a concepției utilitariste :

«Îmi place să mă duc la câmp așa fără nici o treabă, de dragul lui» (Ana Sofonea, 26 ani). La munte să te tot duci, să nu mai vii» (Sofia Tătaru).

O fire care preferă ocupațiile în natură se arată a fi Gh. Rogozea :

«Mie-mi place mai mult viața de pădurar, tot trag nădejde să și ajung. Îmi place mie așa când mă duc slobod să tai lemne, să aud vîntu prin pădure, cum vîjîie pe coaste și-mi mai place viața de cioban, dar la munte nu, la hotar, la vîrf».

Un altul :

«Primăvara e câmpul frumos, că-i verde, cură pomii prin grădină, cîntă cucul pe sub pădure, bate soarele acolo, păi așa mi-i drag» (Gh. Buneriu, 33 ani).

Un contemplator al cerului la care ține ca un visător romantic, e același de mai sus, Gh. Rogozea (26 ani) :

«Dorm afară, pînă la 12 noaptea nu mă culc. Îmi place să mă uit la lună, stele, cum sînt fixate acolo. Îmi plac mai

mult nopțile cu lună pentru că în noapte tot se observă dacă vrei să te duci undeva să te uiți. Cunosce găina și carul și-mi place luceafărul când răsare.»

Lirism simplu, dar cald palpită în aceste vorbe țărănești lipsite de imagini. Același se dovedește a fi un iubitor al muntelui :

«E frumos când e înverzit și are iederă la vîrf. Și are un miros plăcut, de minune, apă limpede și rece și o curgere așa frumoasă că de pe cîte o piatră sare apa, parcă de drag să te duci s-o bei, ca flămînd».

Cu termeni orășenizați se exprimă Isac Stanimic (55 ani :

«La munte îmi place să admir de la înălțime teritoriile, coastele și să văd lumea de acolo, de sus»,
vorbe în care se amestecă și atitudinea etică.

«Un contemplativ» e de asemeni cojocarul D. Sofonea, meșteșugar cu simț al frumosului :

«Umblam cu vitele, dormeam în cîmp. Când n-aveam somn, mă uitam la stele cum cădeau, cum veneau. Știu timpul după mersul stelelor. Uneori două stele săreau una la alta, ca vierii ; ziceam : uite cum se mușcă !»

Ca încheiere e necesar să accentuăm, din nou, că față de natură, concepția drăgușanului e dominant utilitaristă, cele cîteva însemnări de mai sus, constituind excepțiuni.

Frumosul uman

Frumosul uman îl preocupă pe drăgușan într-un mod mai viu. El e legat doar de vădite funcțiuni erotice pe care nu ține totdeauna a le refula.

Frumusețea feminină e, desigur, privită cu mai multă atenție. O anchetă, care a cuprins un număr remarcabil de informatori, a putut statornici tipul frumuseții feminine așa cum e văzut de drăgușeni. El alcătuiește o adevărată normă socială, unanim admisă de sat și față de care se judecă toate devierile individuale. Refacem tipul frumuseții drăgușene¹ după cum urmează, în detaliile lui constitutive :

Părul : negru, întins, să nu fie creț, oblu (drept).

Fața : albă (alcătuind un contrast cu părul negru), «o țir roșcată» (Moise Gușeilă 20 ani, Rafira Sitea 30 ani), să nu fie galbenă. Albul feții e recunoscut ca reprezentând gustul satului :

«La noi stă frumos să fie fața albă» (Solomon Jurcovan 20 ani).

Exagerarea albului e combătută :

«Ca laptele nu-i frumoasă destul» (Eva Sofonea, 24 ani).

«Prea albă nu-i sănătoasă» (Gh. Halmagiu, 24 ani).
e adăugată apoi o altă notă a feței :

«Să fie plină, rotundă».

Fruntea : potrivită, chiar mică.

Ochii : negri și mici. În versuri, trăsătura ne-a fost comunicată de Ludovica Fogoroș (65 ani), o bătrânică isteasă și glumeață :

Dragă mi-i drăguța, dragă,

Că-i cu ochii negrișori,

La păr e gălbioară

Și la dragoste marghioală.

În care culoarea părului alcătuiește o deviere de la norma sa.

Nasul mic, potrivit. Cel lung va fi ironizat, după cum urmează :

«Să nu fie cât un trifoi, când îl săruți să te pălești de el» (Ion Găbrean, 20 ani).

¹ Vezi și N. Argintescu, *Canoanele frumuseții trupesti* (în *Contribuții la problema gustului popular*) în *Arhiva pentru știința și reforma socială* X 1—4

sau în versuri :

Lelița cu nasul lung,
Duce tăieței la plug.
De nas s-a împiedicat,
Și tăieței i-a vărsat.

(comunicat de Moise Gușeilă, 20 ani)

Gura : potrivită, altfel va fi la rîndu-i ironizată :

«Nu prea mare, nici prea mică, altfel nu poate băga
lingura în ea» (Moise Gușeilă).

Dulceața ei e înfățișată prin asociații gustative :

Gura mea din ce-i făcută ?
Dintr-un măr și dintr-o turtă,
Cine-i vrednic mi-o sărută,
Cine nu, stă și se uită !

(comunicat de Solomon Jurcovan, 20 ani).

Dinții : albi și mici

«Unu lîngă altu, nu roșii mîncăți de rugină» (V. Tătaru
20 ani).

Dintre celelalte părți ale corpului feminin mai des se
îndreaptă atenția asupra gîtului, care trebuie să fie scurt,
a pieptului dorit «corpulent» (M. Gușeilă).

«Să arate muiere nu om, să nu fie stîrpitură» (V. Tătaru,
22 ani).

«Să fie mai tîrișor» (Gh. Rogozea).

«Picioarele să nu fie groase tare sau strîmbe» (Gușeilă,
(Gh. Rogozea).

Înălțimea : mai mare, dar fără exagerare. Dacă-i mică
«îi mănîncă porcii din traistă»,
ironie cu circulație frecventă în sat.

Talia : mijlocie,

«Să nu fie nici prea grasă, nici prea haiducă» (Gh. Ro-
gozea).

„Să nu fie prea subțire că n-ai ce strînge, cu ce-ți umple
brațele» (V. Tătaru).

Proportionalitatea trupului preocupă de asemeni. Și din acest punct de vedere, gustul drăgușean merge spre medie, spre armonie, fără exagerări de vreun fel. Descriind piciorul, L. Fogoroș găsește chiar o comparație amuzantă :

«Piciorul să fie potrivit după corp : un scaun mare cu picioare subțiri nu ține».

Acesta ar fi, în trăsături esențiale, portretul fizic al drăgușancei, așa cum o vede și o dorește opinia colectivă a satului. Constatarea realității se confundă aci cu judecata de valoare. Norma frumosului feminin e realitatea însăși, ceea ce sociologic vorbind înseamnă acceptarea modelului admis de comunitate.

Frumusețea femeii nu e însă privită numai static ca mai sus. Ea apare și cu prilejul mișcării. Umbletul atrage de aceea atenția și critica țaranului :

«Să meargă o țîrică mărunt, mai ager, să nu-și frămînte corpul de pe un șold pe altul ca un moș de 80 ani» (Gh. Rogoza).

«Să nu umble tîrîș, gropiș» (V. Tătaru, 22 ani).

Drăgușenii prețuiesc însă, mai ales femeia îmbrăcată și împodobită. Hainele dau frumusețe chiar femeii urâte. (Inf. Rafira Fogoroș, 30 ani).

Nici cu-o mie nu-i plătită

Mîndra mea cînd e gătită,

(comunicat de L. Fogoroș, 65 ani).

Feciorii se silesc, dar a o împodobi cu prețul propriei lor sărăcii chiar. Gr. Sofonea, versificator al satului, își mai poate aminti o «muștrătură» a tinereții lui, care exprimă tocmai acest caz :

Florică mărgărit

Mîndrele m-au sărăcit.

Cumpărîndu-le argint

Și măgele pe la gît.

M-au lăsat încins cu ață.

Cumpărîndu-le dulceață,

M-au lăsat încins cu tei,

Cumpărîndu-le cercei.

Un adevărat inventar al frumuseții ca expresie a po-
doabei ni se oferă în versurile următoare, care satirizează o
preocupare reală totuși :

Mîndra mea e ca păunu
Frumoasă numărul unu,
Se-ncinge pe dinapoi
Frumoasă numărul doi,
În urechi poartă cercei
Frumoasă numărul trei,
Cînd se iubește cu altul
Frumoasă numărul patru,
Cînd se-ncalță cu opinci
Frumoasă numărul cinci,
Are rochie de mătase
Frumoasă numărul șase,
Se-ncinge cu bete late
Frumoasă numărul șapte,
Se poartă din port în port,
Frumoasă numărul opt,
Are mîndra iie nouă
Frumoasă numărul nouă,
În pantof poartă joșetă
Frumoasă numărul zece.

(Comunicat de Solomon Jurcovan, 20 ani).

În care ultimele două versuri, culminînd numărătoarea, aduc
și cea mai usturătoare notă deplasată privind «joșeta».

Înainte de a înfățișa și alte aspecte ale frumuseții femeiești,
care nu e privită numai fizic sau ca rezultat al împodobirii,
ci e însoțită — cum vom arăta îndată — și de însușiri suflete-
ști de seamă, să însemnăm acum numele sătencelor socotite
de majoritatea informatorilor ca fiind «frumoase», ca repre-
zentînd deci gustul colectiv.

Iată-le : Silvia I. Bogdan, Ana Leonte Fogoroș, Viorica
Rogozea, Eva Tătaru, Rafira Jurcovan, Silvia Rogozea, Mă-
riuța Sucaciu, Seana Maria Tătaru, Victoria Căpățînă (fete),
Ana Rogozea, Victoria Nic. Rogozea, Maria Gh. Buneriu,
Ana Gh. Fogoroș, Seana Solomon Fogoroș, Ana Valeriu Co-
drea, Eva Jurcovan, Livia Rogozea ș.a. (neveste).

Și gusturile drăgușenilor sînt firește subiective

«Că fieștecare zice că dacă-i frumos, frumos pentru el» (Paraschiva Rogozea, 37 ani).

«Fiecare îi place, cum îi place (T. Stoica, 26 ani).»

dar pe deasupra lor biruiește confruntarea colectivă :

«Dacă e vreo neînțelegere asupra frumuseții vreunei fete, atunci să judece mai mulți» (Eva Sofonea).

«Care-i frumos, la toată lumea-i frumos» (Sofia Tătaru).

«Fetele frumoase sînt și haiduce și vrednice, și cîntă la clacă,»

adună însușire peste însușire, cojocarul D. Șofonea. Să înfățișăm dar caracterele sufletești ce se cer fetei frumoase.

Urîtenia fizică nu e un defect catastrofal și iremediabil, ci dimpotrivă ea poate fi învinsă dacă-i fata drăgăstoasă.

«Și urîtu-i drăgăstos, cînd erăm tînăr, mi-era dragă cineva, chiar de era urîtă» (D. Jurcovan).

Expresia «și urîtu-i drăgăstos» circulă, de altfel, ca o formulă. O purtare nepotrivită compromite «frumosul» și dă întîietate urîtului

«Degeaba-i frumoasă, dacă trîntește o piatră în bolboacă, lași frumoasa și te duci la o urîtă» (Ana Fogoroș).

«Urîta să aibă pe vino-ncoace» (Maria Jurcovan, 34 ani).

O calitate de seamă a fetei frumoase trebuie să fie deșteptăciunea manifestată cu prilejul convorbirii, sociabilitatea ei.

«Să știe să vorbească, dacă o întrebă să știe să răspundă» (Gh. Rogozea, 24 ani)

Prostia îi îndepărtează definitiv feciorul, ca în «mustrătură» :

Decît cu mîndruța proastă,
Mai bine la oi pe coastă,
Oiu mînca cîte-o făguță,
Mi-o mai trece de mîndruță.

(comunicat de V. Tătaru, 19 ani).

Mai presus de toate se prețuiește însă vrednicia, ca una ce are efecte practice, mai real simțite de țaran. Lenevia e de aceea satirizată foarte des și fără milă.

«Ar fi frumoasă, dacă n-ar fi lenea după ea, nu-i place să vadă soarele, nu-și spală tina din urechi» (D. Sofonea).

Strigăturile care biciuiesc lenevia sînt numeroase și usturătoare, avînd o mare circulație în sat. Iată cîteva :

Harnică-i mîndra de lucru
C-a avut parte de cucu :
Că a cîntat de a sculat
C-o mîncea muștele-n pat.
Că muștele-s blestemate,
Vin în gură nechemate !

(comunicat de Agripina Codrea, 59 ani).

Sau :

Harnică-i mîndruța mea
Că-ntr-o lună toarce-o lînă
Și mîncă un sac de făină

(comunicat de Sofia Sitea, 57 ani).

Și o alta :

Lelea naltă și voinică
Doarme lîngă mămăligă :
Mămăliga clocăie,
Ea doarme și horcăie.

(comunicat de Gh. Codrea)

De asemenea, mai usturătoare e următoarea :

Mîndra mea frumoasă nu e,
Da cu vorba mă mîngîie,
Frumoasă-i mîndra, frumoasă,
Dar nu-i place lucru-n casă
Că se duce și mă lasă
Hai mîndruță, înapoi,
C-am un plug cu patru boi :
Doi îi punem la lipit
Și doi la vărut ;
Mai avem și șase cai ;
Cu trei pornim războiul
Și cu trei ducem gunoiul.
Și-am o iapă ce-am vărat
Și-o punem la măturat ;

(comunicat de C. Fogoroș, 67 ani).

Vrednicia fetei e o determinantă a stării economice a gospodăriei. E deci firesc ca ea să fie mai prețuită decât aparența înșelătoare a frumuseții fizice. De altfel factorul economic se alătură mereu de cel estetic. Averea fetei stă alături de frumusețea ei, și sărăcia devine obiectul unei satire crude ca aceasta :

Și-ai atîta adunătură,
Vai mîndro la tine-n șură,
Cît duce-un cocoș la gură !

(comunicat de Solomon Jurcovan, 20 ani).

Nu este însă mai puțin adevărat că experiența drăgușeană a văzut și inconvenientele averii fără frumusețe. Măritișul nu e, de aceea, totdeauna asigurat fetelor înstărite :

Fetele de pe la noi,
Are pluguri cu doi boi
Și tînjala-i zugrăvită
Și tot nu se mai mărită.

(comunicat de V. Tătaru).

Pățaniile feciorului ahtiat după avere pot fi groaznice, biciul lui satiric devenind atunci dureros :

I

Să vă spun ceva muieri
Ce-am pățit alaltăieri :
M-o pus dracu la-nsurat
Și-ari luat-o cu avere —
Nu mi-e nimic cu plăcere.
Și cînd iese-n ușa surii,
Gîndești ră-i muma pădurii
Și cînd iese la ogor,
Fug vițeei de s-omor ;
Am avut și doi porci
Și-au murit de groaza ei.

Am avut și eu drăguț
 Și l-o pus naiba-n căruț,
 Și-o ieșit cuiu din dric
 Și l-o călcat pe buric !

(comunicat de Solomon Jurcovan, 20 ani).

Frumusețea bărbătească preocupă de asemeni pe drăgușeni într-un grad incomparabil mai redus însă, decât cea feminină. Idealul «ficiorului frumos» se încheagă din aceleași linii proporționate ce se cer și fetei. Epitetul de «potrivit» se generalizează fără excepție. Podoaba constituie de asemeni un determinant al frumuseții.

Înșușirile morale sînt însă cerute aci cu mai multă strictețe ca la fete.

«Omul frumos e vrednic, nu umblă-n pustiu, nu se-mbată, e fudul o țîr.» (Sofia Jurcovan, 36 ani).

E un răspuns tipic pe care l-am obținut în numeroase cazuri. Vredniciei i se adaugă înțelepciunea :

«Să fie frumos, dar să aibă și minte frumoasă. Dacă o hi frumos și mintea urîță, nu-i ghine» (Maria Gherman).

«Să aibă mintea sănătoasă și fața frumoasă» (Cezar Fogoș, 40 ani).

Purtarea bărbatului e, cu îngrijire, urmărită.

Femeia e dispusă să nu fie prea aspră, însă :

«bărbatul să se poartă bine, să hie harnic și dacă se poartă și mai rău, tot nu-i sodoasă treaba» (Eva Sofonea, 24 ani, iar o alta definește «omu frumos» prin «lotru, iscusit, țăntos» (Maria Jurcovan 58 ani).



CONCLUZII

Am expus pe larg, mai sus, păreri drăgușene despre «frumos», așa cum am făgăduit prin titlul studiului nostru. Ne-am ferit însă, dintru început, de a generaliza. Cercetarea ar urma a fi completată mai mult în întindere decât în adâncime. Frecvența răspunsurilor ne-ar fixa, desigur, mai precis gradul de dominanță al unor păreri asupra celorlalte și prin aceasta ar defini mai exact mentalitatea estetică a drăgușenilor.

Din mărturiile țărănești pe care, detaliat, le-am înfățișat mai sus, se desprind totuși următoarele constatări neîndoielnice :

1. Preocuparea de «frumos» e în funcție de sex, vârstă și stare civilă.

2. Indiferentismul estetic coexistă cu interesul estetic în aceeași comunitate, variind după coeficienți personali cu explicație culturală.

3. «Frumosul popular» trebuie să întrunească una din notele următoare sau chiar mai multe laolaltă :

- a) stringentă legătură cu viața ;
- b) integritatea materialului și abundența cantitativă pentru obiectul «frumos» ;
- c) scumpetea obiectului ca expresie a prețurii lui sociale
- d) acceptarea lui unanimă de către comunitate, generalitatea și normalitatea lui ;
- e) asocierea lui cu utilitatea

În ce privește aplicațiile speciale ale «frumosului drăgușean», avem de distins următoarele :

inv. 113175

a) «frumosul natural» nu constituie decât în rare cazuri obiectul atenției țărănești ;

b) «frumosul uman», mai ales speța lui feminină, îl preocupă dimpotrivă pe drăgușan ca fiind mai aproape de interesul social și erotic ;

c) «frumosul uman» se încheagă, deopotrivă, din elemente fizice, podoabe, dar și vădite elemente morale. Conformismul social lucrează și aci ca un determinant principal.

1945

II

PREOCUPĂRILE DE TEORIE LITERARĂ ALE LUI AL. RUSSO ȘI BAZELE LOR FOLCLORICE

Față de opiniile literare ale lui Al. Russo, vechea istorie literară a adoptat cunoscutele ei atitudini de ignorare, rezervă, recunoaștere parțială sau interpretare eronată. După cum se știe, opera lui a rămas, o jumătate de veac, înmormântată în paginile revistelor vremii sau în mapele de manuscrise ale Academiei Române. Editarea și comentarea ei s-a produs abia după 1900, ideile literare ale scriitorului fiind însă cufundate în genere, în masa considerațiilor lingvistice. Când totuși prezentarea lor s-a produs uneori, ea a avut întotdeauna un caracter parțial și incidental, dar și sub această formă ni s-a înfățișat, de multe ori, doar o pură descripție. E semnificativ de remarcat mai departe că editorii lui înșiși, cei care doreau să-i fixeze amintirea publicându-i operele, căutau să-i reducă însemnătatea în chiar prefețele de prezentare. Unul dintre aceștia — de pildă ¹ — se arăta nemulțumit de «supraprețuirea» de care se bucura Russo în opinia lui Ibrăileanu, cel care vedea în scriitorul nostru un precursor al *Junimii* și al principiilor critice de la *Convorbiri literare*. Editorul și criticul de care vorbim, a ținut să observe de fapt că lupta lui Russo a rămas fără efect, o dată ce *Junimea* a trebuit s-o reia de la început. Autorul atîtor juste observații critice n-ar fi fost decît un polemist ocazional care și-a publicat «sarjele» într-o revistă de scurtă durată ², activitatea lui neputînd fi comparată — în nici un caz — cu cea a *Junimii*.

¹ G. Bogdan-Duică, în Al. Russo, *Scrieri*, 1910, p. IX.

² *Op. cit.*, pp. IX—X.

Istoria literară mai veche nu ne-a oferit, prin urmare, nici o descriere integrală a opiniilor literare ale lui Russo, nici — mai cu seamă — o explicare științifică a lor.

Al. Russo n-a fost un teoretician al literaturii în sensul strict al acestei discipline. Nu ne-a rămas de la el nici un studiu care să trateze exclusiv probleme de teorie a literaturii sau cel puțin priviri generale asupra lor, așa cum ne-a oferit, de pildă, unul pentru folclor — cunoscutul său articol despre *Poezia populară*, publicat postum. Russo nu era un cercetător sistematic, nu era preocupat de organizarea ideilor sale literare într-un tot. Ceea ce nu înseamnă însă de loc că el n-ar fi avut astfel de idei, ci numai că le-a înfățișat fragmentar, disparat, incidental, cu prilejul discutării unor anumite fenomene particulare aparținând literaturii, folclorului sau chiar lingvisticii. Preocupările lui de teorie literară trebuie extrase, de aceea, din articolele sale de critică literară, de folclor și lingvistică, unde apar relativ frecvent, situându-se pe axe ideologice bine precizate. Aceste articole n-au apărut numai în *România literară* de care el se legase, ci și mai înainte, în alte reviste, ca de pildă în *Albina Românească* din 1846, unde se tipărește, importantul lui articol *Critica criticii*, sau în periodicele de mai târziu și după moartea lui, ca de exemplu în *Foaia societății pentru literatură și cultura română* din 1868, unde întâlnim mai sus-citatul articol despre *Poezia populară*. În *România literară* a publicat însă Russo, *Amintirile* și *Cugetările* sale, ocupând o întreagă serie de numere, din care vom extrage cele mai multe dintre ideile sale literare.

O afirmație centrală a lui Russo, asupra căreia el va reveni deosebit de frecvent și pe care o va accentua, cu multe prilejuri, e considerarea literaturii ca «expresie a nației». Încă din 1846, în amintitul său articol din *Albina românească* (14 febr.), cu titlul *Critica criticii*, el observă «că este mai de folos a se giuca pe ștena națională obiceiurile, năravurile știute în limba noastră decât traduceri de obiceiuri străine...»¹ Ideea va fi reluată apoi de numeroase ori în *România literară*. În seria *Cugetărilor*, Russo o va dezvolta mai cuprinzător într-o caracterizare ca aceasta:

¹ Al. Russo, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1959, p. 4.

«Ce este literatura de nu chiar expresia vieții unei nații? Înfrîurirea literaturilor, ca să fie dreaptă și legiuită, trebuie să iasă din gradul civilizației, din aplecarea națională, din înfrîurirea stării morale, soțiale, politice; toate aceste elemente trebuie să se înșire delaolaltă»¹ După cum se vede, simpla afirmație s-a amplificat de data aceasta cu o serie de noi însușiri de caracter social: gradul de civilizație, în care trebuie să vedem factorii vieții materiale, starea morală, socială și politică, elemente neprecizate desigur, dar care dezvăluie totuși cât de complexă era și pentru Russo realitatea națională.

Ce înțelegea însă Russo prin «nație» ca fundament al literaturii? Referindu-se mai cu seamă la prezent, pe care scriitorul îl vedea mai realist decât trecutul învăluit, în concepția lui, în culori idealizatoare, el nu ignoră antagonismul de clasă ce sfîșie națiunea burgheză în formație și la noi. În *Cîntarea României*² Russo arată că «lumea se împarte în bogați și săraci, în stăpîni și robi, flămînzi și îmbuibăți... între uliu și prada lui, între răpitul și răpitor, între dreptul și nedreptul». În această aprigă luptă Russo se așează de partea săracilor, a robilor, a flămînzilor, a celor nedreptățiți, cu un cuvînt de partea poporului asuprit. Literatura ca expresie a nației nu trebuie considerată ca o formulă omogenă, nația despre care vorbește Russo nu constituie o unitate, ci dimpotrivă, se caracterizează prin diferențierea dintre exploatați și exploatatori. Literatura — expresia nației — înseamnă deci, în fond, literatura ca expresie a poporului, concepție ce va fi confirmată de mai multe ori în cuprinsul acestei cercetări. Istoria literară mai veche a încercat să ignoreze lipsa de unitate a nației, acceptată de scriitor, referindu-se numai la acele texte ale lui Russo care idealizau trecutul, înfățișînd, în cadrul lor, o iluzorie «armonie» între clasele ce se aflau în realitate în relații antagonice. Russo vedea însă, cel puțin în ce privește prezentul, lupta dintre clase și odiosul proces al exploatării.

Temelia național-populară statornicește apoi literaturii caracterul ei original față de alte literaturi — iată o altă

¹ Al. Russo, *Scrieri alese*, E.S.P.I.A., 1959, p. 4.

² *Idem*, p. 148.

idee ce se leagă strâns de cea dintâi. Russo va combate deci și el — pe urmele *Daciei literare* — tendința de a se reduce literatura românească la un inventar de traduceri. «Tălmăciri, imitații, cercări, deși vrednice de laudă, nu alcătuiește o literatură», va scrie și el în amintitul articol, în *Critica criticii*¹.

Care sînt însă bazele literaturii naționale, elementele prin care o literatură devine națională? Ca și alți contemporani ai săi, situați pe aceleași poziții progresiste, Russo va identifica în *folclor* principalul fundament al literaturii naționale. În *Cugetări* observă el, că izvorul adevărat al literaturii se află «la tradițiile și obiceiurile pămîntului, unde stau ascunse încă și formele și stilul; și de aș fi poet aș culege mitologia română care-i frumoasă ca și cea latină sau greacă»². Toate formele culturii sînt de altfel ieșite din popor, va scrie el în aceleași *Cugetări*: «științele, artele, religiile, precum și limbile au ieșit din sînul noroadelor, în urmă au sosit poezii, învățați ce nu sînt alta decît culegătorii, păzitorii și lășitorii izvoadelor obștești»³. În sfîrșit, în articolul despre *Poezia populară*, Russo va extinde baza populară a literaturii și în viitor; «Mă îngrijesc pentru viitorul literar și mă mîngîi numai cu credința că acest viitor își va găsi loc de scăpare în poezia populară»⁴. Este un merit deosebit al lui Russo de a fi accentuat și el fundamentul popular al literaturii, legînd-o strîns de popor, atît în ce privește trecutul, cît și viitorul, transformînd simpla constatare istorică într-o normă generală a literaturii.

Întemeierea literaturii pe folclor presupune însă și utilizarea obligatorie a limbii populare, ca și combaterea variațelor forme ale înstrăinării limbii. «Și Schiller și Pascal au scris în limba populară. Neînțelegerea între țărani și Schiller este numai în știință și neștiință, în idei, iar nu în cuvinte», scrie el tot în *Cugetări*⁵, susținînd astfel ideea justă a limbii comune întregii națiuni, a unei «limbi obștești».

¹ Al. Russo, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1959, p. 3.

² *Idem*, pp. 40—41.

³ *Idem*, p. 105.

⁴ Al. Russo, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1959, p. 248.

⁵ *Idem*, p. 59.

cum o numea el. Toată lupta dusă de Alecu Russo cu atîta stăruință, vioiciune și dîrzenie întru apărarea limbii împotriva latinismelor, italianismelor și celorlalte forme artificiale, concepția lui generală realistă despre limbă, care nu poate fi construită — așa cum scria el — de «fabricanții de sisteme», ci este așa cum o avem făurită de istoria poporului, nu cum ar trebui să fie după părerea filologilor — toată această aprigă și necurmată luptă a lui a folosit indirect literaturii, întrucît i-a oferit un vestmînt lingvistic natural, popular, legat de masele ce l-au generat, nu unul pedant, pseudosavant, neinteligibil.

Baza populară a literaturii include însă mai departe alături de limbă, tradițiile, trecutul, căci «fără trecut, societățile sînt șchioape», iar literatura «nu are rădăcini, nici nu dă roade», scrie Russo în *Cugetări*¹. Acest pasaj și altele de același tip, au fost pe larg utilizate de critica și istoria literară mai veche spre a-l transforma pe Russo într-un tradiționalist consecvent.

Scriitorul nostru nu vede însă numai elementul vechi, ci și pe cel nou, lui nu-i lipsește privirea dialectică. Căci el scrie de pildă: «lumea merge înainte și nu se poate întoarce, fiul nu poate fi tată sau frate cu părintele său»².

Lupta dialectică dintre vechi și nou e înfățișată apoi explicit într-un mod într-adevăr semnificativ în *Iașii și locuitorii lui în 1840*. Tendința boierimii de a-și păstra obiceiurile ei străvechi, la care ține «cu putere, cu disperarea unei cauze amenințate de apropiata și inevitabila descompunere» — după cum scrie Russo³ — e condamnată răspicat. Russo devine dar — în modul cel mai limpede — un luptător pentru elementul nou, nu un tradiționalist osificat, cu privirea îndreptată mereu în urmă, cum a fost prezentat pe nedrept uneori.

În concepția socială, realistă a lui Russo, trecutul constituie doar un element necesar, dar nu suficient, un component al «nației» și, prin urmare, al literaturii ei. El nu se mărginește, de aceea, a cere scrisului epocii sale numai o tematică a trecutului, ci a arăta un interes viu pentru as-

¹ Al. Russo, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1959, p. 39.

² Al. Russo, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1959, p. 55.

³ *Idem*, p. 312.

pectele vieții contemporane lui. Referindu-se, de pildă, la pitoreasca înfățișare a capitalei moldovenești din timpul său, pe care o descrie în *Iașii și locuitorii lui în 1840*, cu amestecul ei neobișnuit de limbi, de obiceiuri, costume, aparținând mai multor națiuni, Russo o socotește o „mină bogată pe care însă literatura pămînteană nu o exploatează”. El oferă prin urmare, literaturii și o tematică socială actuală după metoda creației realiste. Dintr-o scrisoare a prietenului său Alecsandri din chiar această perioadă, aflăm apoi că Russo insistă în această direcție, sfătuindu-l pe poet să studieze «tipurile ce mă înconjoară spre a le pune pe scenă. Sustii cu tot dreptul, deși pe un ton glumeț, că un autor dramatic ar găsi elementele necesare pentru un bogat reperoriu și-mi impui misia acelui autor. Fie!»

O altă prețioasă opinie literară a lui Russo privește caracterul popular al literaturii și motivarea lui. El nu poate concepe o literatură izolată de cititori, ci numai una legată de ei, pe care aceștia o pot înțelege. Faptul nu devine însă posibil decât dacă literatura e națională.

Lupta pentru caracterul național și deci, popular al literaturii, e însă puternic susținută și pe calea combaterii dîrze a cosmopolitismului, un pericol deosebit de grav totdeauna. Seria de *Cugetări* ale lui Russo însoțește repetatele lovituri date cosmopolitismului în domeniul limbii cu altele tot atît de hotărîte, date cosmopolitismului în domeniul literaturii.

Combativitatea lui devine și mai aprigă atunci cînd va reduce, de fapt, literatura cosmopolită la o serie de furturi din literaturile străine. Iată pasajul: «Toate literaturile cunoscute s-ar putea scula și zice: pagina aceasta-i a mea, ideea aceasta schimonosită și desfrumusețată o cunosc, proza cutare e furată din operele lui Larmartine, lui Dumas, lui Hugo, lui Byron, fîla atîta, rîndul al 5-lea sau al 6-lea»¹. După cum se vede, Russo se declară îndeosebi împotriva împrumuturilor din romantismul francez și englez. Pe cel dintîi în latura lui retrogradă îl combate și cu mijloacele ironiei pentru pozele lui exterioare: «Școala ultraromantică de la 1830, școala cu

¹ Al. Russo, *Scrieri alese, E.S.P.L.A.*, 1959, p. 103.

părul lung, cu antiteza în cap și în picioare, cu manta pe umăr, cu chitara animată de gît și cu spada în mînă»¹.

Lupta lui Al. Russo e, prin urmare, deosebit de vie și consecvent susținută atît printr-o serie de idei cu privire la caracterul național și popular al literaturii, cît și prin atacul energic îndreptat, fără cruțare, împotriva cosmopolitismului în literatură. Polemist aprig, combătînd fenomenele bolnăvicioase ale epocii sale, scriitorul nostru teoretizează în focul luptei, fără formulări abstracte și rigide, și devine cu atît mai convingător.

Dintre opiniile literare ale lui Russo n-a fost de loc mai înainte remarcată ideea moștenirii literare asupra căreia el revine de mai multe ori în *Cugetările* sale. După ce observă odată că «ce este vrednic de trăit nu moare», referindu-se la moștenirea clasicilor, Russo scrie: «Să luăm ce este dreaptă clirinomia noastră ca să o adăugăm avutului nostru»². Ideea moștenirii literare apare deci explicit exprimată în termenul grecesc al timpului, dar ceea ce mai trebuie subliniat e vederea adecvată pe care Russo o are atunci cînd observă — în aceleași *Cugetări* — că împrumuturile culturale din trecut sînt «prefăcute după locuri și epoci», că sînt adaptate, prin urmare, nevoilor sociale ale timpului și spațiului. Aceste împrumuturi — spune mai departe Russo — «constituiază unitatea și moștenirea propășirii», ultima expresie dezvăluind elementul înaintat din trecut pe care scriitorul nostru îl scoate în relief.

Russo împărtășește apoi, și el, ideea rolului educativ al literaturii. Încă din anul 1845, în citatul său articol despre *Critica criticii*, ocupîndu-se îndeosebi de teatru, vorbește de scopul lui ca fiind «îmbunătățirea năravurilor și educația obștească»³ ceea ce — adaugă el — a urmărit în piesa lui *Băcălia ambițioasă*, despre care polemizează cu D. Gusti. De asemenea, în acel articol, insistă el asupra «misiei literaturii» sau «acției morale». Dar literatura nu e pentru Russo numai un instrument educativ obișnuit în scopul îmbunătățirii moravurilor, ci și un organ mobilizator, pro-

¹ Al. Russo, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1959, p. 83.

² *Idem*, p. 104

³ *Idem*, p. 194.

pagator al ideologiei noi, revoluționare. În *Cugetări* ne vorbește el astfel de drumul pe care ar fi trebuit să-l urmeze moldo-românii, cum îi numește Russo, de «a oțeli literatura în prefacerile politicești întâmplate la 1821», acuzându-i că n-au înțeles că «viața nouă se tălmăcește prin literatură nouă». Într-un alt pasaj din aceeași scriere prin literatura nouă înțelege el literatura revoluționară, după cum se vede din rîndurile: «Cărțile cele întîi... erau revoluția învingătoare a ideii României ce se mișcă în sfîrșit, în veacul al XV-lea»². Trecînd peste exagerarea romantică privitoare la secolul în care a încolțit ideea României, rămîne valabilă concepția despre literatură ca militînd pentru pozițiile ideologice înaintate. Iată încă o importantă latură a ideilor literare ale lui Russo care infirmă violent legarea lui de tradiționalismul literar.

Opiniile mai sus expuse se referă, în marea lor majoritate, la conținutul literaturii și la funcțiunea ei. Alecu Russo a fost preocupat însă într-o măsură și de problemele măiestriei artistice. Îndreptarea gândirii sale și spre acest domeniu, era, de altfel, firească pentru un scriitor ca Russo, el însuși creator literar.

Părerile scriitorului asupra problemelor de măiestrie artistică se află adunate mai cu seamă în articolul *Critica criticii*, apărut în 1864. Ele nu lipsesc însă nici din *Cugetările* lui. Așa, de pildă, într-o critică foarte îndreptățită împotriva literaturii contemporane, Russo a observat că «puține și rare producții pot a opri cu plăcere, cele mai multe sînt copilării, cercări fără forme». El se arată deci, atent și față de calitățile formei despre care a vorbit încă mai mult în articolele sale din preajma lui 1855. Lui D. Gusti, cu care polemizează în *Critica criticii*, îi reproșează astfel, printre altele, că nu are idee «de construcția unei piese»³, referindu-se deci la producțiile dramatice.

Aceeași preocupare o îndreaptă el însă mai ales asupra poeziei populare, a cărei valoare estetică îl reține alături de importanța ei documentară. Iată, de pildă, cum analizează

¹ Al. Russo, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1959, p. 54.

² *Idem*, p. 87.

³ *Idem*, p. 9.

Russo în articolul intitulat *Holeră*, publicat în *Calendarul din Iași* pe 1853, ceea ce numește el «canavaua baladei» populare a Vîlcului, a cărui familiei e secerată de groaznică epidemie. Scriitorul notează diferite momente ale narațiunii și apreciază arta concretizării lor. Introducerea îl reține pentru conciziunea ei clasică, și el nu ezită s-o prețuiască superlativ: «expunerea cea mai măreață în două linii a subiectului de care numai zicătorii satelor și omerii știu taina»¹. Mai departe prețuiește el «tranziția minunată» de la un moment la altul, apoi succesiunea firească a întâmplărilor și reflecțiilor, în sfârșit finalul abrupt în care se concretizează crunta biruință a holerei în alte «două linii» tăioase, conciziune ce mărește groaza produsă de epidemie.

Artă construcției o urmărește Russo și în studiul său sintetic despre *Poezia populară* unde de asemenea aplaudă, cu entuziasm, primele note dintr-o baladă: «Este oare vreo introducere mai minunată în literatura modernă, un tablou mai omeric decît această strofă cu care începe un vechi cîntec haiducesc»?² Înălăuntrul construcției baladei populare distinge apoi Russo procedeele artistice ale stilului: personificările, comparațiile, repetițiile. El se oprește și asupra modului de expunere al dialogului, descrierii și narațiunii, notînd de pildă subtila observație antitetice: «mărima epică a micului poem», dovedind deosebită înțelegere critică pentru structura artei narative.

Articolul mai vechi — *Critica criticii* — ridică însă și alte importante probleme ale măiestriei artistice. E vorba, de data aceasta, de unele însemnate aspecte ale metodei realiste. Socotind că arta literară are ca obiectiv principal reflectarea realității, Russo cere eliminarea elementului subiectiv din operă, să nu se caute — spune el — personalitatea într-o producere literară, să nu se transforme într-un instrument de atacuri personale, «misia» ei fiind o alta. Această «misie» constă tocmai în reprezentarea realității obiective, așa cum a fost sau este ea, de fapt.

Accentuarea conținutului veridic al literaturii ne-o înfățișează Russo cu prilejul deosebitei prețuiri pe care o arată

¹ Al. Russo, *Scrieri alese, E.S.P.L.A., 1959, p. 27.*

² *Idem*, p. 247.

poeziei populare. Ea ne comunică — scrie el — informații prețioase «despre relațiile noastre politice și comerciale..., o largă prescriere de starea morală, de obiceiurile vieții intime și de organizarea socială a Principatelor»¹. Este important de subliniat că în cadrul valorii documentare a literaturii populare, Russo așază și elemente ale vieții materiale alături de cele culturale.

Metoda realistă trebuie utilizată cu prilejul caracterizării personajelor, idee pe care Russo o concretizează plastic în același articol, *Critica criticii*. Diferiți eroi ai piesei dramatice să vorbească — scrie el — «fieștecare după treapta lui». În dîrzul său stil polemic, scriitorul nostru se exprimă astfel: «Învățat literat și scoborît cu hărzobul din cer, domnul D. G. socoate că băcalii vorbesc ca profesorii de Academie și cinovnicii»², sau și mai precis, și mai sugestiv: «cînd e vorba de bacali, și vorbești cu bacali»³.

Dar Al. Russo anunță și o altă idee prețioasă pe care mai înainte o concretizase în practica artistică a piesei lui, *Băcălia ambițioasă*. Ne referim anume la procedeul tipizării, al generalizării artistice, a cărei însemnătate e adecvat înțeleasă de Russo. «S-a zis „Băcălia ambițioasă“ și nu „O băcălie sau o băcăliță“, pentru că ideea autorului este și a fost a generaliza și nicicum a privi la o singură băcălie. Domnul D. G. ar trebui să înțeleagă că băcălia s-a luat drept nume colectiv care cuprinde toată tagma, precum cînd zici ciubotar se înțelege și cel care face ciubote sau papuci, sau care le cîrpește»⁴. Și tendința generalizării se extinde și asupra efectului educativ al piesei. Învățătura morală a *Băcăliei ambițioase* privește — adaugă autorul — pe toate fetele, nu numai de bacal, căci «noima Băcăliei se poate înțelege de aci, de orice trepte ale societății»⁵.

Scriitorul nostru se află, încă o dată, pe drumul cel bun.

Ideile literare ale lui Russo se întregesc — în sfîrșit — prin unele observări cu privire la teoria criticii literare. Ală-

¹ Al. Russo, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1959, p. 248.

² *Idem*, p. 8.

³ *Ibidem*.

⁴ *Idem*, p. 6.

⁵ *Idem*, p. 8.

turi de contemporanii săi de la *Dacia literară* și *România literară*, scriitorul nostru a înțeles însemnătatea criticii literare pentru noua etapă atinsă de literatura noastră. «Este nevoie de a întemeia critica și de a cumpăni, de acum înainte, bunătățile scrierilor și tăria sistemelor, fiindcă au trecut — scrie el — 20 de ani de când strigară cu toții, scrieți, scrieți bine sau rău, dar scrieți, și acum a venit timpul selectării»¹. Având o funcție efectivă, reală în viața societății, literatura trebuie supusă — în mod necesar — operației critice. Scriitorul proclamă, de fapt, dreptul și obligația criticii de a-și spune părerile asupra literaturii, ca și principiul responsabilității publice a scriitorului.

Ocupându-se de modul de a face critică, Russo distinge cele două laturi esențiale ce se întregesc în cuprinsul ei: aspectul negativ și cel pozitiv, amîndouă deopotrivă de necesare. O astfel de definiție a criticii o înfățișează el în articolul din *România literară* dedicat poetului Dăscălescu: «Prin critică nu înțelegem numai acea care bate fără cruțare frazeologia, sărăcia ideilor, pedanteria și obiceiurile literaturilor străine introduse cu patos în pămîntul român, dar critica sănătoasă ce răspîndește bunul»². Sînt subliniate aci ambele metode ale criticii și trebuie să remarcăm, după Ibrăileanu, că Russo a anticipat — cu prilejul descrierii primei metode — lupta ce se va duce mai tîrziu împotriva formalismului. El a accentuat, de asemenea, însemnătatea criticii pozitive, fără s-o fi aplicat însă fericit ca, de pildă, în cazul publicistului Dăscălescu, naufragiat de mult printre reputațiile de o clipă ale trecutului literar.

O condiție necesară a criticii e apoi «judecata nepărtinitoare», scrie Russo în *Critica criticii*, prin care el înțelege eliminarea din critică a intereselor personale, a tuturor manifestărilor subiectiviste. El se declară, de asemenea, împotriva tendinței dogmatice a criticii pentru care va întrebuița termenul «socotinți judecătorești», calificare ce va fi reluată și mai tîrziu de Gherea, cu privire la critica lui Maiorescu.

Încheiem această expunere a ideilor lui Russo despre critica literară reliefînd încă un aspect al ei. Ne referim anume

¹ Al. Russo, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1959, p. 58.

² *Idem*, p. 171.

la criteriul realist, care trebuie să stea și la baza aprecierii operelor literare. În *Critica criticii*, Russo revine de mai multe ori asupra necesității cunoașterii realității din partea criticii, combătînd vehement pe cei care — ca D. Gusti — judecă operele fără a cunoaște pe oameni. «Cunosc mulți critici, oameni învățați și bele-profesori care la școala inimii omenești ar fi la a, b, c,»¹ și apoi «cînd se scrie o critică sau o piesă, trebuie cunoștința omului de cînd se naște și pînă moare»². Este încă una din cele mai valabile idei ale lui Russo, pe care drumul ulterior al adevăratei critici a verificat-o cu prisosință.

Reexaminînd opiniile despre literatură ale scriitorului nostru, constatăm că ele se orînduiesc de fapt în cadrul firesc al unei teorii realiste a literaturii, fără desigur a se organiza într-un sistem.

Russo a ținut permanent seama de condițiile societății timpului său. El a înțeles — în perioada de descompunere a regimului feudal și de formație a celui burghez — că literatura nu poate fi decît națională, unitară, și nu regională, că aceasta o obligă să se întemeieze pe masele populare, purtătoare ale folclorului și limbii naționale, că popularitatea literaturii însăși e determinată de măsura în care ea reflectă caracterele naționale. Lui Russo i-a părut de asemenea clar, încadrîndu-se în același realism, pe linie istorică, rolul necesar al moștenirii literare pentru prezent, dar numai în măsura în care aceasta sprijină propășirea, că apoi literatura îndeplinește o funcție educativ-morală și politică eficace, cerută și aceasta tot de necesitatea propășirii societății, că — în sfîrșit — cea mai potrivită metodă artistică e cea realistă, cu obligația de a reflecta societatea, dar nu în aspectele ei incidentale, neesențiale, ci prin procedeul artistic al tipizării.

Evidentele tendințe realiste ale ideilor literare ale lui Al. Russo nu sînt însă străine nici operei sale literare însăși, scrisului său artistic. În unele domenii ale acesteia, și îndeosebi în *Cîntarea României*, se dă o luptă permanentă între romanticism și realism, între înclinația spre viziunea biblică și cea spre tablouri realiste care evocă exploatarea în culorile ei

1. Al. Russo, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1959, p. 4.

2. *Idem*, p. 8.

sombre, în contrast cu frumusețea și bogăția țării. În alte scrieri ale sale — ca, de pildă, în *Soveja* sau *Iașii și locuitorii lui în 1840* — metoda realistă e și mai frecvent utilizată în descrieri de locuri, în portrete, în narațiuni etc.

Ideile literare ale lui Russo sînt astfel confirmate și prin unele aspecte ale creației sale însăși.

Firește, multe dintre ideile literare mai sus expuse nu-i aparțineau exclusiv, ci — după cum am mai arătat-o, incidental — ele erau comune celor mai de seamă scriitori ai timpului, grupați în jurul *Daciei literare* și *Propășirii*, apoi *României literare*. Ele circulau, în parte, în scrisul teoretic și în operele literare ale epocii, înainte și după el. Căci preocupările de teorie literară ale lui Russo se integrează în condițiile istorice ale timpului și trebuie înțelese din ele. Ele se ivesc în al V-lea și al VI-lea deceniu, în preajma revoluției burghezo-democratice din 1848 și înainte de realizarea Unirii din 1859.

Problema națională alcătuia atunci — după cum se știe — una dintre preocupările centrale ale epocii, și în rezolvarea ei era interesată deopotrivă burghezia în dezvoltare și poporul care lupta de veacuri pentru îndepărtarea stăpînilor străine. Oamenii înaintați ai timpului formau un front ideologic relativ unitar îndreptat împotriva cîrmuirii feudale și a oprimării din afară. Literatura și încercările de teorie literară trebuiau să servească aceleași țeluri. Ele reflectau — în mod firesc — lupta pentru afirmarea națională, pentru neatîrnare și unire. Cînd, prin urmare, Russo accentua — cu tărie — concepția literaturii ca expresie a nației, el se situa pe poziția ideologiei burghezo-democratice a epocii sale, împreună cu toți ceilalți scriitori înaintați pe care i-am citat mai sus. Cînd, împreună cu ei, sublinia bazele folclorice, lingvistice și istorice ale literaturii naționale, Russo exprima aceeași poziție înaintată ca și atunci cînd ținea la larga difuziune a operelor literare în pături cît mai largi. Pornind, alături de alții, lupta împotriva cosmopolitismului în problemele de limbă și literatură, el nu înfățișa decît reversul aceleiași medalii, atrăgînd atenția — și mai accentuat — asupra poziției cosmopolite adoptate de clasa dominantă în opoziție cu atitudinea națională, burghezo-democratică. Funcțiunea educativă, morală și politică a literaturii era, de asemenea, cerută de lupta de clasă a timpului, scriitorii înaintați înțe-

legînd să utilizeze toate mijloacele posibile — inclusiv literatura — spre a-și întări frontul ideologic, propagînd «printr-o literatură nouă o viață nouă», luptînd pentru «slobozirea din afară și dinăuntru», după cum scria Russo.

Teoretizarea unor aspecte ale metodei realiste se răzima, și ea, pe forțele sociale înaintate care își îndreptau atenția spre viața prezentului, spre observarea proceselor în curs, care duceau la treptata înlocuire a relațiilor feudale cu cele burgheze, oferind literaturii un material descriptiv extrem de expresiv.

În aceeași perioadă a revoluțiilor burghezo-democratice, teoriile literare se dezvoltau și în alte țări în același sens, enunțînd norme analoge în frunte cu principiul literaturii ca expresie a națiunii și atribuind artei literare puteri educative de primul rang. În Rusia autocratică de după răscoala decembristilor de pildă, în cadrul luptei antifeudale ce se da și acolo, idei literare asemănătoare erau exprimate cu puternică înflăcărare. Marele democrat revoluționar Bielinski, contemporan al lui Russo, va milita pentru concepții literare asemănătoare, izvorîte din realitățile țării sale. El va observa că «spiritul național constituie unul dintre cele mai înalte merite ale unei opere poetice»¹. El va lupta împotriva plonconirii în fața literaturii occidentale, îndeosebi a celei franceze², scriind că literatura rusă, ca și întreaga societate rusă, «și-a început existența prin copierea unor forme străine, fără a avea un fond propriu», constatînd deci cosmopolitismul și solicitînd «onoare unei dezvoltări naționale originale»³. De asemenea Bielinski va recunoaște bazele populare ale literaturii vorbind despre «conținutul literaturii oferit de viața poporului» și va lupta apoi împotriva artei pure afirmînd cu tărie «acțiunea directă exercitată de literatura noastră asupra concepțiilor și moravurilor societății»⁴. După cum se știe, în sfîrșit, Bielinski a fost un apărător al realismului ca metodă de creație artistică și a combătut excesele romantismului retrograd.

¹ Bielinski, *Opere alese*, p. 97.

² *Idem*, p. 153.

³ *Idem*, p. 226.

⁴ *Idem*, p. 90.

Între contemporanii săi, Russo a adus însă și contribuții proprii, deosebit de însemnate, pe care e necesar să le relie-
făm acum. E astfel vădit că scriitorul nostru a dezvoltat
mai amplu ca ceilalți contemporani, *ideea bazelor folclorice*
ale literaturii naționale, fiindcă a înțeles mai adânc decât ei,
însemnătatea poeziei populare. În articolul său de sinteză des-
pre *Poezia populară*, scriitorul a înfățișat importanța lite-
raturii populare ca reflectare realistă a condițiilor politice și
sociale ale poporului român, a istoriei sale în diferitele ei
perioade, neuitând să amintească nici unele elemente ale vieții
materiale printre care citează «comerțul din timpurile tre-
cute». Russo acordă apoi — în același studiu — o însem-
nătate deosebită măiestriei artistice a poporului, a cărui înde-
mînare o admiră în ce privește arta narațiunii, a descrierii,
sentimentul naturii, observația psihologică, figurile de stil,
armonia limbii. Răzîmîndu-se pe literatura populară, litera-
tura națională va avea să exploateze artistic tot acest bogat
conținut material și cultural, cît și formele ei artistice.

În cadrul problemei referitoare la măiestria artistică le-
gată de însușirile poporului, Russo a dat una dintre contri-
buțiile lui cele mai de seamă accentuînd ideea dependenței
limbii literare de limba uzuală, de limba adevărată a po-
porului, așa cum a frămîntat-o istoria și suferințele lui de
veacuri, nu așa cum ar fi dorit s-o fabrice diferiți inven-
tatori de sisteme lingvistice de cabinet.

Accentul energic și ferm, lipsit de orice concesiuni față de
adversarii cu care discuta, combativitatea lui îndîrjită cu
prilejul dezbaterilor de mai sus, însoțește tendința lui de a
se apropia cît mai mult de poziția maselor populare. Lupta
lui pentru o literatură națională e, de fapt, una pentru pă-
trunderea literaturii de spirit popular în care se cuprinde
embrionar știința și arta de mai tîrziu, poezii și învățații fiind
numai — după cum spune el — «păzitorii și lășitorii izvoa-
delor obștești». Dacă la aceasta mai adăugăm ideea răspîn-
dirii în pături, cît mai largi, a operelor literare care se întorc
astfel la izvorul de unde au purces, avem întărită impresia
înaintării lui certe spre poziția maselor populare. Merită de
asemenea a fi reliefată, ca o altă contribuție a lui, ideea moș-
tenirii literare ca un determinant al propășirii prezentului
prin îndemnul pozitiv al trecutului.

Russo depășește însă pe contemporanii săi și în alte direcții. El acordă problemelor de măiestrie artistică, nu numai celor legate de poezia populară despre care am vorbit mai sus, o atenție mai susținută decât contemporanii săi, subliniind — cu mai mult relief — meritele metodei realiste în creație. Cerînd lichidarea subiectivismului în opera literară și în critică, relevînd importanța tipizării ca procedeu artistic, socotind că realitatea trebuie să fie principalul criteriu al criticii, Russo întemeiază — de fapt — critica noastră literară, după aceeași metodă realistă ce se aplică și creației literare.

Privind, în sfîrșit, în ansamblu, ideile literare ale lui Russo în cadrul general al problemelor sociale ridicate de el, ni se pare vădită prezența — și la scriitorul nostru — a unor certe elemente dialectice.

Russo a accentuat astfel — așa cum am arătat-o de mai multe ori — concepția propășirii pentru care el milita în cîmpul moștenirii literare ca în toate sectoarele vieții sociale. Russo n-a adoptat nicicînd — așa cum o parte a vechii critici și istorii literare a crezut că poate afirma — o atitudine strict conservatoare, o rămînere în urmă față de avîntul general al istoriei. «Ostaș al propășirii», cum i-a plăcut singur să se numească, el a înțeles că societatea evoluează continuu, că principiul ei e schimbarea, că în sînul ei se dă o luptă necurmată între vechi și nou. În domeniul ideilor literare ca și în cel al lingvisticii, Russo a luptat pentru această poziție a noului, îndrumînd creația literară pe calea forțelor înaintate, purtătoare ale concepției naționale și populare despre literatură. După cum am arătat apoi, preocupările de teorie literară ale lui Russo nu aveau, în natura și tratarea lor, nimic abstract, artificial, rigid, rupt de realitate, ci izvorau din observarea însăși a dezvoltării literaturii contemporane, apoi a creației lui însăși pe baze populare.

TEMEIUL FOLCLORIC AL POVESTIRII LUI CREANGĂ : «DĂNILĂ PREPELEAC»

Povestirile lui Creangă au părut, o vreme, nu mult după publicarea lor în revista *Convorbiri literare* (1875—1878), o operă de sinteză, construită intenționat de autor din componentele disparate ale unor variante de basme poporane, alăturate de fantezia lui. L. Șeineanu în 1892¹ și Teodor Speranția în 1904² susțineau cu tărie această opinie.

Această părere, care echivala — în intențiunea multora — cu un omagiu adus lui Creangă, a stăruit îndelung și abia în 1930 studiul lui Boutière (*La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*), a izbutit să o înlăture printr-un bogat material comparativ, prin care poveștile lui Creangă au fost așezate în cadrul variantelor naționale și europene ale temelor fundamentale. Cercetătorul francez a ajuns astfel la concluzia că scriitorul nostru n-a făcut de loc uz de «combinații personale», ci poveștile lui dezvoltă motive simple, bine cunoscute și caracterizate hotărât printr-o unitate evidentă. Doar două dintre ele, și anume *Harap Alb* și *Dănilă Prepeleac*, prezintă o acțiune complexă, susceptibilă de a fi scindată în mai multe părți³. Printr-o pătrunzătoare analiză a lui *Harap Alb*, Jean Boutière lămurește — originea integral poporană a acestui basm. Rămâne atunci în discuțiune numai *Dănilă Prepeleac*, în care cercetătorul distinge «o adevărată contaminare», adăugând : «comparația cu variantele celorlalte țări dovedește că cele 2 părți aparțin unor teme diferite care nu se găsesc reu-

¹ *Istoria filologiei române*, p. 350

² *Introducere în literatura poporană română*, p. 14.

³ *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, p. 151.

nite nici în România, nici aiurea în vreuna din variantele cunoscute de noi »¹. Boutière crede totuși că această contaminare nu este opera lui Creangă, ci mai probabil a tradiției poporane însăși. Argumentarea lui e însă numai de natură analogică. „Întrucât majoritatea poveștilor dezvoltă o acțiune unică, nu e verosimil să admitem că *Dănilă Prepeleac* a fost primit de la tradiție ca un amalgam din două părți?”². În doieli stăruie totuși și dincolo de acest semn de întrebare din pricina lipsei unor dovezi mai directe. Ne propunem de aceea a relua problema printr-o nouă analiză folclorică a lui *Dănilă Prepeleac*, cu sprijinul unor date pozitive noi — lărgirea câmpului variantelor — și prin adâncirea substratului psihologic al povestirii citate. Numai pe aceste căi ipoteza atât de provizorie a lui Boutière poate prinde chipul certitudinii.

Să reamintim mai întâi povestea lui Creangă printr-o descompunere a ei în trăsăturile-i fundamentale.

Eroii : Dănilă Prepeleac și dracul ca personaje principale, apoi fratele lui Dănilă, apariție de caracter introductiv și auxiliar.

Structura povestirii : Dănilă este, în prima parte, un exemplar tipic al prostiei omenești, în a doua, dimpotrivă, un reprezentant biruitor al istețimii, în cea dintâi un păcălit, în cea de-a doua un Păcală. Contrastul e cu atât mai izbitor cu cât prostia i se manifestă față de semenii, pe plan uman deci, pe când istețimea apare tocmai în comparație cu puterea diavolului, pe plan suprauman așadar, acolo unde ne așteptam mai puțin la prezența ei. Procedul antitezei se vădește și cu alte prilejuri, alcătuind aproape metoda permanentă a construcției basmului (în introducere apar doi frați, unul «harnic, grijuliu și chiabur», altul sărac ; unul cu noroc, altul fără ; unul cu, altul fără copii ; nevasta bogatului «pestriță la mațe» și foarte zgârcită, nevasta săracului «muncitoare și bună la inimă» ; unul gospodar, Dănilă nu ; toți îl păcălesc, el se lasă păcălit ; când începe să păcălească el, diavolul se lasă păcălit.)

¹ *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, p. 151.

² *Idem*.

Prostia lui Dănilă e înfățișată în partea întâia pe calea schimburilor sau trocurilor dezavantajoase, care iau forma regresiv-descendentă : se schimbă doi boi pe un cal, acesta pe o capră, apoi și aceasta pe un gînsac, în sfîrșit pe o pungă goală pe care o dăruiește fratelui. Trocul duce deci, la pierderea integrală a obiectului vînguit și vădește o prostie, tot atît de integrală. Aceeași stare mintală se mai ilustrează și prin alte două acțiuni : a) Dănilă taie în pădure un copac ce cade pe boii fratelui și-i omoară, distrugîndu-i și carul, b) Dănilă aruncă un topor în lac ca să ucidă lișițe, dar pierde, în acest fel, toporul.

Istețimea se manifestă față de drac, după cum urmează : biruirea acestuia datorită înlocuirii forței fizice, prin viclenie cu prilejul a șase probe : 1 — înconjurarea iazului cu o iapă în spinare de 3 ori, Dănilă, „luînd-o numai între picioare“ ; 2 — întrecere la fugă, iepurele — copilul lui mic — reprezentîndu-l, 3 — întrecere la trîntă, ursul, «moșu-su», înlocuindu-l ; 4 — proba chiuitului, Dănilă, legîndu-l și bătîndu-l peste urechi pe diavol ; 5 — azvîrlirea buzduganului, Dănilă, prefăcîndu-se că are frați în lună care au nevoie de fier și nu l-ar mai înapoia, 6 — întrecere în blesteme, Dănilă, scărmănîndu-l pe drac prin copii lui cu «blestemurile părintești — ragila și pieptenii».

Cele două părți distincte ale basmului se sudează astfel : fratele îi spune «că-i bun de călugăr, nu de trăit în lume» și, urmînd această vorbă, se hotărăște a înălța lîngă lac o mănăstire, cu care prilej apare diavolul înspăimîntat de fapta ce se pregătește.

Mai avem de pomenit momentul introductiv și pe cel final al povestirii. Cel dintîi prezintă pe erou și scopul trocurilor : o mai potrivită gospodărire a lui Dănilă, care urma să-și vîndă boii buni pe alții mai ieftini și pe un car. Cel de-al doilea înfățișează triumful deplin al lui Dănilă împotriva diavolului și obținerea unui maldăr de bani de la acesta.

Să trecem acum la analiza folclorică a elementelor mai sus izolate. Mai întîi Dănilă în ipostaza prostiei absolute exprimă o temă poporană copios tratată la multe neamuri. În tipologia lui Antti Aarne i se rezervă nu mai puțin de 49 numere (între 1675—1724), între care 7 teme sînt precizate. Creangă însuși s-a mai oprit asupra acestui subiect în

*Prostia omenească*¹ în care se înfățișează noi modalități ale acesteia ce se întâlnesc în 9 variante străine, de noi cunoscute și care corespund cu numărul 1384 din Antti Aarne («un bărbat caută 3 oameni tot atât de proști cât nevasta lui»). Manifestarea prostiei lui Dănilă se încadrează și ea la numărul 1415 («Hans im Glück») și apoi la nr. 1681 (uciderea vitelor în pădure, aruncarea toporului în lac). În timp ce însă motivul tipic se încheie cu un rămășag cu privire la eventuala minie a nevestii ce ar fi putut fi indignată de purtarea eroului, rămășag câștigat de acesta, întrucât femeia nu se supără, povestea lui Creangă nu cuprinde acest final în prima etapă. Scriitorul a ținut să păstreze tema pură : prostia pe de-a-ntregul consecventă duce la pierderea totală a ultimului bun al eroului, care este de aceea certat de fratele său.

Cosquin ne oferă, în volumul lui de povești lorene, nu mai puțin de 7 variante străine ale temei trocului. În toate, ca și la Creangă, schimbul e săvârșit de un om simplu și sărac. Motivele trocului diferă totuși : avem un grup în care scopul schimbului e comercial, urmărind îmbogățirea eroului, și altul, desigur mai primitiv, tinde numai la o mai potrivită gospodărire a eroului. Scara descendentă a trocurilor se prezintă astfel :

1 — vacă — capră — gîscă — cocoș — murdărie (var. lorenă) ;

2 — vacă — capră — gîscă — murdărie (var. tiroleză) ;

3 — vacă — cal — porc — capră — gîscă — cocoș — bani (var. norvegiană) ;

4 — moară — bani — vacă — cal — capră — 100 franci — găină — cartofi — nimic (var. corsicană) ;

5 — bani — vacă — cimpoi — mănuși — baston — nimic (var. engleză) ;

6 — bani — cal — vacă — oaie — purcel — gîscă — canar — baston (var. rusă) ;

7 — de la o haină de aur se ajunge la o piatră, un înger îi dă însă eroului înapoi haina aurită (var. belgiană).

Concepția părții, deci forma mai nouă a motivului, e prezentă în ultimele patru variante și necunoscută primelor trei. Obiectele de schimb cele mai frecvente în ordine des-

1. *Învățătorul copiilor*, Iași, 1878.

crescîndă sînt : vaca de faţă pretutindeni, gîsca, găina, cocoşul, capra, apoi celelalte. Varianta lui Creangă întruneşte elementele cele mai des întîlnite, cuprinde deci în mare măsură tipul primitiv, dar adaugă obiecte proprii : carul şi punga, ce nu se mai întîlnesc aiurea. Prezenţa lor se explică probabil astfel : carul a fost introdus fiind firesc asociat cu boii lui Dănilă şi urmînd a fi obiectivul schimbului după sfatul fratelui, iar punga goală de bani îndeplineşte o funcţiune ironic-umoristică. Ambele obiecte nu par a fi aparţinut tipului arhaic.

Surprinzător e faptul că nu ne sînt cunoscute variantele româneşti ale temei. Boutière nu citează vreuna. Am găsit una singură în C. Apostoliu¹, dar pentru motivele ce arătăm mai jos, nu ne putem opri asupra ei. E vorba anume de *Guluţă, dragul mamei*, care, după o introducere diferită, înfăţişează răsfăţul unui copil prost-crescut şi nepregătit pentru viaţă, pe care tatăl său îl supune unor încercări spre a-i verifica vrednicia. Se prezintă tema trocului aidoma ca la Creangă : boi — car — capră — cocoş — (în loc de gînsac) — punga, după care au loc alte încercări, cu care prilej lui Guluţă îi vine mintea la loc. Nu în faţa unei variante ni se pare însă că ne aflăm în acest caz, ci a unei înrîuriri literare de la Creangă la Apostoliu. Volumaşul acestuia face, de altfel, şi lui Adolf Schullerus² aceeaşi impresie : poveştile sînt „compuse literar, folcloric, fără valoare” şi nu conţin nici un fel de indicaţie cu privire la locul, data şi persoana subiectului informator. Conchidem, pe baza variantelor străine, suficiente de altfel, că motivul trocului e, fără discuţie, poporan şi că păstrează multe elemente arhaice, încadrîndu-se, aşa cum arătam, în tipologia lui Antti Aarne, la nr. 1415, la care, prin cele două noi episoade, se adaugă şi nr. 1681.

Cea de-a două parte a lui *Dănilă Prepeleac* cuprinde ipoteza isteţimii desăvîrşite a eroului ca o antiteză perfectă, faţă de prostia anterioară.

Isteţimea care se manifestă în probele mai sus-citate se încadrează „ciclului omului viteaz” şi anume tipului B (după

1. *Poveşti alese pentru copii*, Biblioteca pentru toţi, nr. 878.

2. *Verzeichniss der rumänischen Märchen*, 1928, p. 7.

L. Șeineanu): «Hercule-Păcală, degenerat din primul, cu motivul: un om de rînd foarte șiret păcălește demoni sau zmei, îngrozindu-i cu pretinsa lui putere, iar aceștia abia izbutesc să scape de el». În ce privește probele dintre drac și Dănilă, ele sînt toate cuprinse în tipologia lui Antti Aarne și anume: a — înconjurarea cu iapa în spinare a iazului la nr. 1082; b — întrecere la fugă la nr. 1072; c — lupta cu ursul la nr. 1071; d — întrecerea în chiuituri la nr. 1084; e — zvîrlirea buzduganului la nr. 1063; f — întrecerea în blestemuri la nr. 1094, la care se adaugă finalul însuși: copiii care scarmănă pe drac la nr. 1149. Întreaga desfășurare a temei, cu episoadele ei, aparține celui mai răspîndit și mai autentic folclor internațional. Să insistăm totuși, trecînd la operația comparării a numeroaselor variante pe care le culegem din L. Șeineanu (din *Basmele românilor*), spre a încadra mai precis varianta Creangă și a o individualiza.

Distingem, mai întîi, un grup de variante în care unul dintre eroi e dracul și anume: una din Bucovina (*Tîlharul cel vestit* la Sbierea), una muntenească (*Săracul și dracul* la Stăncescu), alta tot munteană (*Dracul și cana* la N. D. Popescu), o alta moravo-română (la Wenzig, după Șeineanu¹). Între variantele străine doar una săsească (*Dascălul șiret și diavolul*), una rusă și alta ungurească, vorbesc despre diavol. Celălalt grup înfățișează ca adversar al eroului pe un zmeu în 3 variante românești și 2 străine, iar într-una albaneză pe un urs. Varianta Creangă aparține deci primului grup, cu mare răspîndire la români și la popoarele învecinate.

Să comparăm mai departe elementele temei din diferitele variante. Hotărîrea lui Dănilă de a înălța o mănăstire lîngă balta dracilor se mai întîlnește și în *Tîlharul cel vestit* din Bucovina și în *Săracul și dracul* al lui Stăncescu, în care, însă, se urmărește intenționat înspăimîntarea dracilor. Varianta Creangă se individualizează față de acestea prin faptul că Dănilă se află în ipostaza prostiei și a lipsei de inițiativă, el, apucîndu-se de mănăstire, doar din îndemnul fratelui său. Sînt ecourile primei părți a basmului care se prelungesc încă.

¹ *Basmele românilor în comparație cu legendele antice clasice*, 1895, p. 832.

Trecem acum la prezentarea comparativă a probelor. Înconjurarea cu iapa în spinare a iazului și păcălirea diavolului prin încălecare, nu se întâlnește decât în două variante din Muntenia (*Săracul și dracul* de Stăncescu și *Dracul și cana* de N. D. Popescu) și într-una rusească, necunoscută lui Boutière (*Ivanco, fiul ursului*¹), celelalte nouă culese de Șeineanu n-o cuprind. Întrecerea în fugă a diavolului cu iepurele ca locuitor al lui Dănilă e mai frecventă. Ne întâmpină în varianta din Bucovina (*Tîlharul cel vestit*), în cea moravo-română, în cea săsească, în cea rusească. A treia probă: trînta diavolului cu ursul e și mai frecventă; o găsim în varianta bucovineană, în cea moravo-română, într-una moldovenească (*Soția babei* de Speranția), în cea albaneză (*Ursul și Dervişul* la Șeineanu, pag. 130) și în cea săsească. A patra probă — cine țipă mai tare? — se întâlnește numai în varianta bucovineană. A cincea probă: zvîrlirea buzduganului și păcălirea diavolului pe motivul că arma nu s-ar mai întoarce, e foarte des reprezentată. O găsim în cele două variante muntene citate, într-una moldovenească, sub o formă schimbată, în cea ardelenască (*Stan Bolovan* de Pop-Reteganul) în cea bucovineană, sub formă alterată, în cea săsească, în cea rusească adică în 7 din 12 variante cercetate. E cel mai frecvent motiv, prin urmare. A șasea probă — întrecerea în blesteme — deși înregistrată în tipologia folclorică a lui Aarne, nu e reprezentată prin nici una dintre variante,

Cercetarea comparativă a probelor dă, aşadar, următoarea succesiune descrescîndă a frecvenței motivelor în cadrul celor 12 variante cercetate: zvîrlirea buzduganului, trînta cu ursul, întrecerea cu iepurele, înconjurarea iazului, întrecerea în chiuituri, întrecerea în blesteme ce nu se găsește decât la Creangă. În lipsa unui număr mai bogat de variante, nu putem reconstitui cu precizie prototipul temei. Ierarhia frecvenței ne dă totuși indicații, cel puțin aproximative, asupra vechimii probelor pe care varianta Creangă le adună laolaltă, de la cele mai vechi la cele mai noi. Însemnează aceasta că scriitorul nostru a făcut operă de «sinteză personală» sau mai exact, de adițiuni, așa cum s-a crezut la în-

¹. *Russische Märchen*, Jena, 1922, p. 214.

ceput? Nicidecum. E adevărat că numărul probelor mai tuturor variantelor e de 3, dar și multiplul 6 e un număr al simbolicii poporane și el se întâlnește cu atâtea prilejuri, de pildă, în varianta maghiară chiar, în care un țigan are de înfruntat 6 probe. Nu e deci exclus să se poată descoperi și la noi o astfel de variantă cu 6 probe de felul celei a lui Creangă, a cărei povestire e în orice caz «construită» — dacă va fi? — după cel mai autentic tipic poporan.

Finalul basmului — diavolul dăruiește mulți galbeni lui Dănilă, îi duce chiar el acasă, de unde e gonit de copii — e prezent într-un mare număr de variante (în 7 din 12).

Concluziile privind cea de-a doua parte a lui *Dănilă Prepeleac* sînt astfel, cu totul limpezi: Creangă ne-a dăruit și aci o variantă poporană analogă cu atâtea altele, iar impresia de sintetizare nu se susține decît pe baza lipsei unui exemplar real cu totul asemănător ce n-a putut fi încă — din întîmplare — descoperit. Varianta Creangă e însă, în orice caz, alcătuită potrivit celui mai caracteristic și consecvent spirit poporan.

Analiza celor două părți distincte n-a epuizat însă problema folclorică a basmului lui Creangă, ci dimpotrivă chiar. Miezul ei a rămas încă învăluit în taină. Căci rămîne de răspuns la întrebarea esențială: contaminarea celor două teme deosebite și opuse e opera intenționată a lui Creangă, printr-un așa-zis act de compunere artistică sau un firesc fenomen poporan? Caracterul folcloric sau artistic al lui *Dănilă Prepeleac* se definește numai în raport cu răspunsul pe care-l vom da acum.

Să privim mai întîi basmul lui Creangă din perspectivă literară ca pe o construcție artistică, în latura lui arhitectonică. Ne izbește, de îndată — așa cum arătam — antiteza desăvîrșită dintre cele 2 părți ale lui; acțiunile menite a manifesta prostia absolută a lui Dănilă, în opoziție cu cele ce-i pun în relief istețimea, tot atît de absolută. Cele 2 serii de momente epice se contrazic vădit și surpă fără îndoială unitatea operei. Dănilă Prepeleac se înfățișează atît de contradictoriu în cele două mari părți, încît ți se pare că te afli, de fapt, în fața a doi eroi deosebiți, cu euri distincte, ce au comun doar numele. Creangă a subliniat, aproape cu intențiune, contrastul. Singurul element de sudură ni-l oferă

prilejul întâlnirii diavolului : Dănilă începe a construi o mănăstire, ascultînd de o vorbă întîmplătoare a fratelui său și se pomenește astfel cu dracul protestînd. Urmează îndată manifestarea neașteptată a unei istețimi neobișnuite. Prin momentul relevant, cele două serii de întîmplări contradictorii sînt numai racordate, am spune, spațial, exterior, ci nu îmbinate organic. Ar fi putut Creangă să motiveze irumperea surprinzătoare a istețimii lui Dănilă din unitatea limpede a prostiei lui ? Printr-un singur procedeu : atenuîndu-i prostia prin mijiri ale conștiinței de sine, prin recunoașterea greșelilor sale ca primă etapă a îndreptării. Astfel de tresăriri par a se ivi uneori în basm. La sfîrșitul trocurilor nefericite, Dănilă exclamă : «Dintr-o pereche de boi am rămas cu o pungă goală ! Parcă dracul mi-a luat mințile !» Și după ce povestește fratelui înciudat isprăvile lui, adaugă : «Apoi dă, bădiță, pîn-aici toate au fost cum au fost, dar de-acu am prins eu la minte. Numa ce folos : cînd îi minte, nu-i ce vinde !», pentru a relua totuși de îndată seria faptelor năring. Este limpede deci, că deși a avut la îndemîină elemente de atenuare a contrastului, scriitorul nostru n-a ținut de loc să le explice, ci le-a părăsit fără părere de rău. A renunțat la posibilitățile de motivare epică ce ar fi putut fi folosite, menținînd contrastul. Creangă nu și-a construit, prin urmare, basmul cu metodele literare culte obișnuite, ale unității de acțiune, ale unității de caracter și ale motivării epice.

Cum se explică atunci structura lui Dănilă Prepeleac ? Într-un singur fel numai : *cel specific mentalității poporane*, pe care Creangă a exprimat-o cu o fidelitate ce a înlăturat orice gînd de-a utiliza artificii literare. Contaminarea celor două teme s-a produs anume, datorită felului complex al gîndirii poporane, caracterului ei asociativ recunoscut, sau, mai precis, ne aflăm în cazul lui Dănilă Prepeleac în fața unei puternice asociații prin contrast, așa cum se întîlnesc nenumărate în folclor. Prostia și istețimea nu sînt pentru mentalitatea poporană categorii intelectuale absolut contradictorii, ci extreme ce se ating, putîndu-se adăposti sub acoperămîntul aceluiași eu sufletesc. Formula unei «simpatii generale a totului pentru tot» prin care toate vietățile lumii comunică între ele, se metamorfozează unele într-altele fără piedici, fenomen ce cuprinde și însușirile lor, reprezentînd o caracteristică fundamentală a mentalității poporane, lămu-

rește și cazul particular al basmului nostru care asociază, împotriva oricărei norme literare, elemente ce se resping. Izbucnirea de sub crusta prostiei absolute a unei istețimi ce biruie pînă și pe diavol, ilustrează apoi acel gust poporan pentru neobișnuit ce încondează atît atenția ascultătorilor simpli.

Renunțînd, prin urmare, la mijloacele literaturii culte, Creangă lucrează cu instrumentele psihologiei poporane și realizează efecte artistice din acestea, pe planul artei poporane.

Dar nu numai mecanica asociațiilor prin contrast a urzit firesc basmul de față, ci pare că au activat concomitent și asociații poporane prin asemănare. Există într-adevăr o tendință poporană după care însușirile negative atrag numai caractere de acest fel, pe cînd, dimpotrivă, altele pozitive se înlanțuiesc cu trăsături asemenea lor. Omul cu anume defecte fizice e socotit astfel ca avînd și lipsuri morale și, dimpotrivă, un Făt-Frumos strălucește și de valori fizice, și de cele sufletești. Cu aceeași concepție, sărăcia se asociază cu lipsurile inteligenței, bogăția cu puternica ei prezență. E cazul chiar al acestui Dănilă Prepeleac a cărui lucie sărăcie s-a îngemănat cu o nefericită prostie, devenită ascuțită istețime doar după ce diavolul i-a dăruit comoara cu bani. Creangă însuși, de altfel, motivează neașteptata apariție a vicleniei lui Dănilă după ce s-a pomenit cu burduful de bani: «Dar este o vorbă : tot bogatul mintos și tînărul frumos», proverb ce ilustrează tocmai mentalitatea poporană citată. Contrastul stărilor materiale ale eroului a atras, am spune prin asemănare, contrastul stărilor intelectuale. Basmul s-a urzit astfel — după cum observam — prin manifestarea gîndirii poporane, complex-asociative prin contrast și asemănare totodată.

Explicația psihologică de mai sus, extrasă de altfel, inductiv dintr-un noian de fapte folclorice, se cere însă susținută și pe cale aplicativă. Trebuie să căutăm adică material poporan care s-o ilustreze mai cu seamă în ce privește modalitatea asociativă prin contrast, care e principiul fundamental al basmului lui Creangă.

În folclorul românesc, cazul lui Dănilă Prepeleac se repetă ca structură generală, într-o măsură, prin figura cunoscută a lui Prîslea. În ciclul caracterizat drept psihologic de Șeineanu, este citat acest frate mai mic «care, deși la în-

ceput nevoiaș și prost, se arată la fapte de o mare istețime și bărbăție, în opoziție cu frații săi cei mari», adăugându-se de către cercetător: «cumințenia lui Prîslea rămîne ascunsă și disimulată sub aparențe respingătoare; dar cînd vine momentul, se leapadă de pretinsa imbecilitate și de exteriorul antipatic, spre a se transforma într-un mîndru Făt-Frumos»¹. Descifrăm, cu ușurință, același procedeu poporan ca și cel al lui Creangă, îndreptat numai spre un alt final.

Mai concludentă ar fi desigur descoperirea unei variante românești care să amintească de aproape pe *Dănilă Prepeleac* și procedeele construcției sale. Pînă acum o astfel de variantă n-a fost publicată. Institutul de folclor ne comunică însă că în colecțiile lui inedite a putut fi descoperit un basm analog în regiunea Hunedoara, care poartă titlul *Omul la tîrg*, cuprinzînd cele două teme asociate: prostia omenească și dracul păcălit.

O piesă necunoscută lui Boutière am identificat-o apoi în folclorul rus și anume în colecția de basme a lui Leyen și Zaunert² și se intitulează *Ivanco, fiul ursului*.

După o introducere cu totul deosebită de basmul nostru, în care se explică originea eroului ca fiu al unei femei și al unui urs, fiind deci jumătate om și jumătate urs, ni se prezintă — dintr-o dată — o structură uimitor de asemănătoare. Ivanco se reîntoarce în sat cu mama lui și se ilustrează prin două mari șotii: pus să taie o oaie pentru prînz, și anume pe cea care i-ar ieși mai întîi înaintea, el ucide turma întreagă, fiindcă toate oile s-au îmbulzit în juru-i și nu știa care-i cea dintîi (la Aarne nr. 1007) și apoi, poruncindu-i-se să păzească ușa staulului ca să nu năpădească hoții, el o duce într-o altă încăpere și se culcă lîngă ea (la Aarne nr. 1009). După aceste năzdrăvănii, e trimis la un lac să împletească din nisip o frînghie (la Aarne nr. 1174), dar acolo apare dracul și deodată Ivanco e cuprins de istețime și-l păcălește în 3 feluri: 1 — printr-o întrecere la fugă, în care îl înlocuiește «nepotul său — iepurele» (nr. 1072); 2 — printr-o azvîrlire a unui ulcior de fier pe care Ivanco n-o mai exe-

¹ Lazăr Șeineanu, *Basmele române în comparație cu legendele antice clasice*, 1895, p. 537.

² *Russische Märchen*, 1922, p. 241.

cută, întrucât îl înspăimântase pe diavol că i-l va arunca pe un nor (nr. 1063); 3 — prin înconjurarea de-a călare a lacului (nr. 1082). Finalul e același ca în basmul românesc: eroul se alege cu o mulțime de bani, turnați într-o pălărie fără fund și, pe deasupra, dracul mai devine și argatul lui Ivanco.

Trecând peste introducere, felul manifestării prostiei lui Ivanco și complicarea sfârșitului, exemplul rusesc are exact construcția lui Dănilă și asociază, prin urmare, prin contrast, prostia cea mai desăvârșită cu istețimea cea mai surprinzătoare. Pe deasupra, se repetă trei dintre probele întrecerii cu diavolul. Explicația noastră se verifică deci și pe bază documentară.

Adăugăm că basmul *Ivanco, fiul ursului*, a fost publicat sub titlul *Ivanko medvedko* și în *A. N. Afanasev*¹, fiind cules în R.S.S.A Bașchiră. În această colecție se dau indicații și asupra altor variante rusești. De asemenea, în catalogul tematic al basmelor rusești alcătuit, după sistemul lui Aarne, de N. P. Andiev² și republicat de V. I. Propp la sfârșitul volumului al III-lea al colecției A. N. Afanasiev se găsesc indicate numeroasele variante rusești ale motivelor în legătură cu «prostia omenească» și cu «dracul păcălit».

Concluziunea se impune, prin urmare, hotărât, înlăturând îndoielile ce umbresc cercetarea lui Boutière cu privire la *Dănilă Prepeleac*. Și acest basm al lui Creangă e o creațiune folclorică sigură, expresie a celui mai autentic spirit poporan, manifestat prin mentalitatea complex asociativă sub forma contrastului, o contaminare care nu e de loc o sinteză personală a scriitorului, ci numai un foarte obișnuit act psihologic, de felul celor nenumărate ce se produc neîncetat pe toate țărmurile etnografiei și ale folclorului.

1942

¹ *Narodnie ruskie skazki*, I, Moscova, 1957, pp. 338—339

² *Ukazatel skazocinîk sinjetov*, Leningrad, 1929.

ZĂCĂMINTE FOLCLORICE
ÎN POEZIA NOASTRĂ
DINTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE



INTRODUCERE

O cercetare asupra poeziei contemporane, din punctul de vedere al materialului ce conține, ar putea părea multora o întreprindere nepotrivită cu preocupările dominant-estetice ale unei critice, ce socotește că misiunea ei e să descrie și să explice pura esențialitate artistică a fenomenului literar. O metodă fenomenologică, în fond, străbate conștient sau inconștient concepția acestei critici care reduce la simpla țesătură a relațiilor formale, valoarea estetică a operei literare. Atitudinea de care vorbim, poate fi însă — cu drept cuvânt — suspectată de estetism întrucât reliefând într-un mod exclusiv tehnica artistică, măiestria formală a scrisului, abilitatea combinațiilor lexicale și imagiste, tinde a se rătăci în sterilitate, în formalism pur, în sectarism apoi, prin izolare de motivele și problemele ce agită tumultuos societatea vremii. Valoarea estetică nu mai este, de altfel, nici după opiniile esteticii o simplă expresie a unui conținut sentimental, ci o adevărată «sinteză creatoare» a cuprinsului cu forma, cele două elemente ce fuzionează organic în opera literară. «Fondul» nu mai poate fi deci izolat în mod abstract de «formă», întrucât modalitățile lui o determină, comandându-i anume expresii, iar acestea la rândul-le exercită o înrîurire ce modifică uneori sensul conținutului.

Sub această nouă perspectivă, cercetarea «zăcămintelor folclorice ale poeziei interbelice» ne apare principial legitimată față de o eventuală obiecție a estetismului critic. Dar exigențele chiar ale acestuia ar putea fi până la un punct satisfăcute prin faptul că «materialul folcloric» n-a alcătuit numai o sursă inspiratoare a motivelor poeziei contemporane,

ci — într-o însemnată măsură — a contribuit la cristalizarea formei poetice însăși, ceea ce dezvoltarea studiului nostru o va arăta cu limpezime.

Îndemnul acestei cercetări porcede din impresia, pe care și-a făcut-o autorul ei, că în genere — în conștiința cititorilor — poezia contemporană pare un simplu și lipsit de originalitate ecou al fenomenelor poetice ale occidentului german sau francez. Nu cunoaștem aproape nici un poet al vremii de care să nu se asocieze imediat și cu nuanță patronală, un nume străin. Symbolismul francez, expresionismul german, un Baudelaire, un Laforgue, un Francis Jammes, un Rainer Maria Rilke, spre a cita numai întâmplător personalitățile de care se leagă mai frecvent poezia vremii, creează poetului nostru contemporan o situație subordonată, adesea exagerată și nedreaptă, iar literaturii poetice naționale considerația unei colonii străine. Și totuși poezia interbelică are scrierile ei de originalitate, stilul ei sufletește propriu, nota unei individualități ce, încadrându-se în atmosfera europeană a vremii, răspunde simultan — ca un ecou — unor chemări ce vin din adâncuri, din epoci de mult dispărute, din ființa milenară variabilă și — în același timp — prin anume date ale psihologiei populare, constantă. În apele adesea tulburi ale poeziei cercetătorul are surpriza de a descoperi străvechi zăcăminte folclorice pe care — conștient sau inconștient — poetul le-a valorificat în aurul operei sale.

Descoperirea și reliefarea acestor tradiționale straturi populare e întreprinderea unui minier critic ce năzuiește a încadra fizionomia poeziei interbelice în evoluția ei istorică și în peisajul ei specific, pe care fenomenul puternic al influențelor nu l-a putut deloc deforma.

E desigur aci locul să observăm că o întoarcere a poeziei acestei epoci la izvoarele ei folclorice a părut unora anacronică, un moment de regres al literaturii contemporane care trebuie negreșit ocolit. Dintre opiniile critice ce au exprimat acest punct de vedere, cităm mai ales una care are meritul de a fi categorică: «Disociația literaturii culte de literatura populară e pe cale de a deveni postulatul epocii noastre. Literatura română a intrat și ea în faza de dezvoltare a tuturor literaturilor culte în sensul diferențierii de spiritul popu-

lar, consumată de veacuri în literatura franceză de la Racine și pînă la Valery»¹. Și într-un alt pasaj, același critic: «Această idee (poporanismul) este însă în contradicție totală cu termenul actual de evoluție al literaturii noastre și reprezintă o forță reacționară evidentă în ambele mișcări» (din timpul lui Kogălniceanu și Maiorescu)².

O astfel de afirmație exprimă însă o atitudine programatică, normativă, însemnînd doar codificarea unei anume concepții moderniste despre evoluția literaturii noastre, fără însă a fi fundată în fapt. Necesitatea cercetării noastre se dovedește dar, cu atît mai fructuoasă, cu cît la capătul ei, cititorul se va convinge — pe baza unor dovezi certe — că în fond poezia noastră dintre cele două războaie a exploatat zăcămintele folclorice într-un grad și cu o stăruință ce nu este inferioară epocii lui Alecsandri, Eminescu sau sămănătorismului. Faptul acesta apoi nu poate însemna o «contradicție totală cu termenul actual de evoluție a literaturii noastre», întrucît studiul de față va arăta că și cea mai modernă sensibilitate și concepție artistică are posibilitatea de a-și selecta un material consonant din imensul și variatul tezaur folcloric.

În ce privește în sfîrșit, graba cu care citata concepție critică tinde să diferențieze spiritul cult de cel popular, socotind această situație ca un moment al progresului nostru literar, să ne fie îngăduit să cităm aci rîndurile unui cercetător străin ce se ocupă tocmai de această problemă, în cadrul culturii franceze: «Totuși — scrie Arnold van Gennep — ce e mai francez decît interacțiunea continuă a intelectualului și ruralului, ce poate fi mai adevărat, mai francez ca temperamentul unui Michelet, mai „popular“ ca atitudinea prudentă și entuziastă totodată a unui Renan, mai țărănesc decît tenacitatea unui Pasteur? Puține națiuni au dat umanității atîtea spirite universale, însă puține spirite universale sînt mai mult ca ale noastre, expresiunea micului popor al satelor unde au trăit strămoșii lor, păstrînd din ele un ritm mental și un timbru intelectual care face ca, în scrierile lor, să se simtă totdeauna pămîntul»³.

¹ E. Lovinescu: *Ist. lit. rom. contemp.*, 1926, p. 119.

² *Idem*, p. 219

³ *Le folklore*, Paris, Stock, 1924, p. 120

Dacă un reprezentant al multiseclarei culturi franceze poate să susțină cu atîta entuziasm o astfel de concepție de ordin — e drept — general, sîntem cu atît mai mult avizați să cerem și noi tinerei noastre literaturi o și mai strînsă și mai precisă solidaritate cu spiritul popular. Dar nu voim să utilizăm și noi atitudinea normativă. Cum spuneam mai sus, faptele vor ilustra ele însele și încă elocvent, adevărul că izvoarele folclorice au fost copios folosite de unii poeți ai vremii.

Adăugăm acum cîteva observații ce privesc metoda acestei cercetări. Studiul zăcămintelor folclorice nu se poate fi-
rește extinde la toți sau la majoritatea poezilor vremii. Ar fi să îmbrățișăm un material prea vast, cu semnificație mai mult cantitativă decît calitativă. Ne vom circumscrie încercarea la citarea numai a poezilor seniori, al căror nume s-a impus cu relief în lirica vremii. Vom evita astfel obiecția ce s-ar putea aduce că am tras concluzii pe baza unui material poetic inferior. Limitele și metoda studiului nu ne îngăduie, de asemeni, a cita pe cîtiva dintre poezii mai tineri care au folosit cu succes izvoarele folclorice.

Ținem să mai atragem atenția asupra interpretării ce trebuie dată înrîurilor folclorice ce vom descoperi. În unele cazuri alături de modelul autohton, unul străin ar putea ușor răsări în mintea cititorului. Primitivismul cult și rafinat al poeziei de care ne ocupăm de pildă, crește uneori din influența unui Francis Jammes. Selectarea acestei înrîuriri presupune însă un îndemn interior ce se ivește adesea conștient sau inconștient din «zăcămintele folclorice».

Influențele se pot apoi produce între poezii români, chiar. După cum se știe, întoarcerea la tradiționalism a fost pentru mulți contemporani un adevărat fenomen de convertire. Cum faptul s-a întîmplat succesiv, unii poeți au înrîurit, cuprinzînd în vîltoarea curentului, și pe alții. Psihologia «influenței» pe baza afinității elective, explică însă constatarea, care — pentru punctul de vedere general al cercetării noastre — nu se cere însă detaliată.

În ce privește în sfîrșit, sistematizarea materialului folcloric, vom aplica cunoscuta clasificare a Charlottei Burne

din *Manualul de folclor* al Societății din Londra, prin care imensitatea faptelor populare se împarte în credințe, obiceiuri și literatură propriu-zisă. Vom încerca a descoperi, pe rând — în cuprinsul poeziei interbelice — aceste urme folclorice și a le determina simultan funcțiunea estetică. În ultimul capitol apoi, ne vom strădui să definim soluția ce poeții contemporani au dat-o problemei folclorice, în raport cu alte momente ale evoluției noastre poetice.

I. CREDINȚE

a) Mitologia astrelor ; b) Mitologia pământului și a comorilor ; c) Ființele animale ; d) Sufletul și viața de dincolo ; e) «Ființele divine» : Maica Domnului și Isus ; f) Motivele magice.

Întreprindem acum încercarea de a descoperi urmele folclorice ce se pot desluși, sclipind cu limpezime, de-a lungul liricii epocii în care se împletesc lianele celor mai felurite izvoare.

Poposim, mai întâi, în marginea ecourilor trezite de elementele mitologiei populare, ce privesc văzduhul cu soarele și luna sa, în jurul căroră — după cum se știe — imaginația faurului anonim a țesut o strălucitoare și bogată pânză de multiple și variate credințe.

a) Întâlnim astfel — în lirica vremii — urmele acelor vîrcolaci — «cîini ai lui Dumnezeu» — care se urcă la lună și soare spre a le devora, și prin care închipuirea populară își explică fenomenul eclipselor.

În poemul lui V. Voiculescu — *Ionică* — în care se risipește larg comoara superstițiilor populare, așa cum sînt gîndite «de un copil sălbatic de țară» ce «neam de neamul lui nu ieșise din sat afară», surprindem versurile ilustrative :

Negurile rodeau încet copacii
Și pe sfîntul soare îl mînceau vîrcolacii.

Amintirea soarelui trebuia să trezească însă și pe cea a lunii, astre ce se leagă printr-o străveche și comună mitologie.

În două din poemele sale — *Balada I* și *Grădini de zarzavat* — Adrian Maniu pomenește luna ca «dalbă floare a

soarelui» — sau ca «fostă floare a soarelui», utilizând-o — în ambele — ca element al descripției. Originea imaginii nu pare a fi întâmplătoare, ci un ecou al legendei populare în care luna — deși soră a soarelui — este totuși aleasă de acesta ca soție, ca una a cărei frumusețe era neîntrecută. O variantă din județul Prahova încrustează versuri ce reproduc chiar comparația lui Adrian Maniu în următoarea vorbire a soarelui :

Și tot n-am găsit
Potrivit să-mi fie
Vreo dalbă soție :
Numai pe sora mea,
Sor'mea Ileana,
Ileana Sîmziana,
Doamna florilor

(T. Pamfile, *Cerul și podoabele lui*, p. 116).

b) Apropiindu-ne acum de credințele populare ce învăluie pământul, ne întâlnim uneori cu acel «cățel al pământului» pe care și Eminescu, în a doua parte a *Strigoilor*, îl pomeneste ca un element creator de atmosferă a sinistrului :

Taci, s-auzi cum latră
Cățelul pământului,
Sub crucea de piatră.

Cu aceeași intenționalitate poetică, la care se adaugă o creștere a intensității efectului, V. Voiculescu, propunându-și a înfățișa masivitatea definitivă a stăpînirii romanilor ce au învins pe daci, transcrie în *Decebal* finalul :

Împrăștiase spaima pe toți... Întăritați
Lătrau morțiu căței pământului în borte,
Că pîn' la ei sub lespezi, tot mai apropiați,
Răzbeau năpraznic pașii greoaiei lor cohorte.

Cu un alt prilej, același poet, în *Așteptare sub cortul pustiei* folosește amintita credință ca material al unei comparații ce contribuie sensibil la expresivitatea poeziei :

Te-aștept de-asupra-mi cu vasta nopții șatră
Impunsă-n coastă de lună ca un corn.
Ascult : inima-mi, cățel al pământului, bate sau latră ?

Adrian Maniu încheie, la rîndu-i, liniile unui pastel de seară prin accentul neașteptat al sinistrului în versurile :

Iarba-n valuri se desparte,
Și auzi urlînd departe,
Cînele pămîntului

(Peste zidurile albe)

Acest «cîine», «cățel» sau «țînc al pămîntului» este o vietate ce trăiește — după credințele populare — în fundul pămîntului, unde latră încercînd să iasă noaptea spre a mușca pe drumeții ce-i vin în cale. Sînt regiuni în care oamenii cred a auzi lătratul «căteilor pămîntului» punînd urechea în țărînă, după cum ne informează Tudor Pamfile în *Dușmani și prieteni ai omului*, p. 368.

În legătură cu pămîntul, mult mai numeroase sînt însă — în lirica vremii — urmele mitologiei comorilor, acele tainice bogății ce zac înlăuntrul humei ascunse de vitregia vremurilor, vestindu-se doar unora prin pîlpîiri albastre sau galbene de flăcări, scăpînd astfel de sub sortita stăpînire a știmelor blestемate.

În *Cîntec sau rugăciune*, Ad. Maniu înseamnă cu rafinată simplitate : «Știu că focurile malurilor vestesc comori», iar în *Lîngă pămînt* spre a înfiora peisajul cu o atmosferă a tainei și a temerii, cîntă în versurile :

Au tras cu pușca-n aer, de pe la vii, pîndarii
Și paznicii și cîinii au amuțit în arii,
Cînd greieri la întreceri încep țîrîitori
Și focuri blestемate scot limba pe comori.

Poeții notează, de asemeni, îndoitul colorit al flăcărilor ce au — după credințele folclorice — semnificații deosebite :

Comoară e ? căci vede o limbă ca de foc
Sporindu-și jărăgaiul pe țarini și albastră
Suind precum se suie din hornuri iarna, fum.

scrie în *Înălțarea* Ion Pilat, în timp ce cu un material imagist mai prețios, sensibilizînd galbenul flăcării, Ad. Maniu împodobește : «Ciocanele bat flori de aur, sfărîmînd comoara știmelor blestемate».

Studiul folcloric despre «Comori» (p. 27) al lui Tudor Pamfile ne lămurește asupra semnificației deosebite a colo-

ritului flăcării, albastrul însemnând o comoară de care nu e bine să te apropii, pe când galbenul — dimpotrivă — arată locul unei comori curate. Știtele blestimate de care pomenesc versurile de mai sus, sînt duhurile comorilor ce le au în stăpînire cu legămînt de la cel ce le-a îngropat. În altă parte — *Oltenia* — Ad. Maniu înseamnă «Văpaia joacă-n nopți de zile mari, banii furați» care ne amintește credința comorilor afurise de a nu fi luate de nimeni.

Motivul «comorilor» n-a fost însă utilizat numai ca un element de fond al poemelor, ci prin fireasca expresivitate a tainei lui, a folosit și ca un prețios material imagist. În *Salomeia* sa, poetul ce a evocat atît de frecvent văpaia comorilor, o întrupează ca termen al comparației, atunci cînd voiește să surprindă farmecul enigmatic al ochilor :

Iar ochii tăi
plecați,
aveau lumina
ce joacă noaptea
pe comori fugare.

(Ad. Maniu, *Neîntîlnirea*)

imagini pe care Ion Pillat în primul poem al ciclului *Morții* o folosește

Focul straniu al ochilor,
Joc de flăcări pe comori

Metaforic, «comorile» sînt de asemeni utilizate și de T. Arghezi în *Descîntecul* său :

Și să vedem în fundul nopții noastre
Mișcîndu-se comorile albastre.

c) Părăsind lumea astrelor și a mitologiei pămîntului, să urmărim acum ecourile folclorice trezite în lirica noastră de credințele ce privesc ființele animale. Dintru început, însemnăm prezența destul de frecventă a șarpelui, vietate de care se leagă — în concepția tuturor popoarelor — o varietate de superstiții și practici magice de un interes deosebit de viu. În *Orbite* a lui I. Barbu, printre liniile colorate ale

unui pastel al zorilor, mustind de excesivă concentrare, ne ies înaintea metaforic :

Ager, șerpii ce purtai
Șerpii roșii, scurși din rai,

versuri ce amintesc credința populară și biblică prin care se povestește afurisirea din rai a șerpilor ce au trebuit apoi să se târîie către pămînt. Asocierea acestor zeități cu raiul se mai realizează încă o dată în I. Barbu (*Ritmuri pentru nunțile necesare*), evocînd aceeași de mai sus credință :

Era Mercur
De pur augur,
Peste îngeri, șerpi și rai.

Străvechea trecere prin rai a șarpelui i-a imprimat unele virtuți destul de puțin numeroase față de faptul atașării lui la demonologie, virtuți care au pătruns și în unele versuri ale poeziei vremii. Adrian Maniu în poemul *Oltenia* enumerînd o seamă de eresuri notează și obiceiul : «Cinstești cu blid de lapte, șarpele ocrotitor», dînd astfel expresie credinței ce cunoaște prezența în fiecare casă a unui șarpe păzitor, pe care nu se cade să-l omori întrucît îți gonești prin aceasta norocul, ci — dimpotrivă — să ți-l apropii, dîndu-i laptele ce-i place atît de mult. Comunicîndu-ne eresul, T. Pamfile adaugă de asemeni că : «blidul cu lapte fierbinte este mijlocul prin care șarpele poate fi ispitit să părăsească trupul bolnavului, în care s-a încuibat» (*Boli și leacuri*, p. 235).

Printre rarele virtuți atribuite șerpilor, poporul socotește și puterea lor de «a face piatră scumpă» pentru care scop, ei se adună la aluniș. Insul care ar vrea să intre în posesia strălucitoarei bogății trebuie să rostească o anume formulă a vrajei și să ucidă apoi pe ulimul șarpe ce va fugi, în gușa lui găsind mult căutata piatră (T. Pamfile, *Sărbătorile de toamnă*, p. 51—52). Pornind de la această credință pe care cu elemente epice a amplificat-o și deviat-o, V. Voiculescu atribuie în piesa *Pisica popii* propriei imaginațiuni a copilului de țaran ce a fost odinioară, un eres asemănător : cînd șerpii voiesc să-și aleagă împăratul, părăsesc cotloanele și gău-

rile lor și «'ncing cumplita, muta-ncăierare pînă-n zori».
Apoi :

Dar din cruntul sînge vînzolit în iarbă
Cu venin și bale verzi amestecat,
Într-un cheag de aur strălucit se închiarbă,
Luminos, un tainic mîndru nestimat.

În genere însă, șarpele e o firească apariție a răului, una din formele preferate de diavol în numeroasele sale întrupări, cînd acesta nu se manifestă prin felul propriu al ființei lui, ci prin fenomenele animalului în care s-a încuibat. Utilizînd ideea ca material întru sensibilizarea funcțiunii poetice, Tudor Arghezi notează în *Dordur* comparația :

Ca un șarpe ce se zbate
Suferind de cinci păcate,
În stihuri m-am hotărît
Să-mi trec noaptea de urît.

Dar șarpele este mai ales o vietate ce solicită practicile magiei. Distingînd între cele ce privesc pe om, dar se fac cu ajutorul șarpelui despre care ne vom ocupa într-un capitol următor, și cele ce i se adresează direct, vom reține numai pe acestea din urmă, acum.

Se cunoaște efectul muzicii asupra șarpelui și importanța exagerată ce-i atribuie poporul. Iată-l de pildă pe Adrian Maniu, însemnînd fenomenul magic :

Fluierul îmbunează șarpele negru, încolăcit în veghe.

(Dobrogea)

iar I. Barbu concentrează în comparație :

Ți-e inima la vîrste viitoare
Ca șarpele pe muzici înnodat.

(Increat)

Efectele practicilor magice pot fi însă cu mult mai mari. Un șarpe poate fi oricînd — după credința poporului — prins și făcut inofensiv. E destul să încleștezi degetele și să-l țintești neclintit, citîndu-i o anume formulă consacrată, de 3, 6, 9 sau 12 ori — după mărimea lui — spre a-l zăpăci și stăpîni cu totul. Numai printr-o altă formulă de dezlegare îl

poți elibera. (Artur Gorovei, *Descîntecele românilor*, p. 402).
Pe schelele acestei credințe, cu o sclipitoare plasticitate, a construit Ion Pillat compoziția descriptivă *Vrăjitorul de șerpi*:

Pe luciul apei, negru, un sfîrc de bici în plăsnet
Străfulgeră topirea... Pescarul l-a simțit,
Se-apleacă, mormăiește descîntecul : de trăsnet
Atins, un șarpe-și lasă inelul despletit.

și-n brațele lopătarului, vietatea apelor trăiește sub stăpînirea
omului pînă cînd o mîntuie «dezlegarea» :

Din milă iar șoptește cuvinte de hrisov
Și șarpele deodată dezmeticit, tresaltă
Și scapă ca săgeata pe lacul din Snagov.

O înrîurire magică asupra unei ființe animale, întîlnim
însă și în sclipitorul poem al lui Ion Barbu *După melci*, în
care copilașul — micul erou al compoziției — îl determină
pe melc să-și părăsească colivia de var, îmbiat cu o primăvară
ce se arată totuși înșelătoare. Efectul magic se obține cu aju-
torul descîntecului de origină populară :

Melc, melc,
Cotobelc,
Ghem vărgat
Și ferecat,
Lasă noaptea din găoace,
Melc năîng, și fă-te-ncoace.

versuri ce se succed în cadrul cunoscut al măsurii și ritmicii
populare.

d) Credințe privind viața sufletului de pe lumea aceasta
sau de pe tărîmul celălalt, își fac de asemeni loc în anume
piese ale poeziei actuale.

Ursitoarele — ființe ce urzesc firul viitorului sufletesc al
omului — apar în *Ursitoarea mea* a lui Lucian Blaga ce le
cîntă în versuri admirative precum :

Frumoasă-i ursitoarea mea,
Frumoasă ca o zîină din povești !

spre a-și întuneca apoi concepția — în mod romantic — în
momentul în care simte că, la capătul vieții, va fi chemat de
aceeași ursitoare :

Dar vai — de-ncerc să mă oglindesc
În ochii ei,
Avîntul meu,
Și fruntea mea,
Și rîsul meu din obraji,
Nu mă zăresc pe mine-n ei, ci capul unui mort.

Soarta umană se mai leagă însă cu nevăzute fire de viața îndepărtată și totuși prietenă a astrelor. Că fiecare om își are o stea a lui ce-i oglindește cu fidelitate ursita, e o veche credință populară ce-și găsește expresia în poema *Întrebări către o stea* a lui L. Blaga :

Stea, care sub carul cel mare abia licărești,
nedumerită-ntre șapte lumini, a cui stea ești ?

În *Cerească atingere*, același poet reia motivul stelelor brodînd de data aceasta pe căderea astrală, pînza idealismului prea puternic pentru umanitate :

În iarba înaltă, în mare mătasă
Căzu din a veacului casă.
S-a-ntors ah ! în lume o stea.
Mi-s mîinile arse de ea.

Trecerea pe celălalt tărîm, urmează uneori credințele populare. Iadul către care se îndreaptă o seamă de suflete păcătoase, închipuit ca o mare prăpastie, e păzit de balauri, solomîsdre, șerpi, șerpoaice și altele ca în următoarea colindă din Banat care-l descrie :

Unde-i peștera urîță
De balauri răi păzită

(Sim. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români*, p. 467)

aprinsă închipuire ce-și găsește echivalentul în înfloritele versuri ale lui Adrian Maniu din *Bucovina* :

Arăți apoi marile prăvăliri ale boierilor ticăloși.
Picînd spre gura balaurului verde, din talpa gheenei.

Hălăduirea pe pămînt a sufletului morților ce, după credința populară, părăsesc mormintele și petrec pe la casele lor pînă în a 7-a sau a 9-a zi de Rusalii, a fost prinsă de I.

Pillat în ciclul *Morților* desfășurat cu înfricoșătoare atmosferă în versuri precum :

Se trezesc pe rînd — și iată
Cei de ieri, cei de altă dată,
Cum au fost pe vremea lor.
Totu-i scris de mult la Carte
Au dat țîrna la o parte,
Beți, cu braț tremurător.

O teribilă viziune fantomatică a morților, în care nota populară se îmbină cu cea modernă prin introducerea invenției tehnice întâlnim în *Trenul morților*, poezia lui Blaga, construită pe aceeași credință de mai sus :

Cît e noaptea-n lung și-n lat
Nu s-aude un lătrat.
Colo numai dintre spini
Pîn' la stelele-n vecini
Licuricii dau lumini.
Licuricii cu lămpașe
Semne verzi dau spre orașe
Pentru-un tren care va trece
Prin văzduhul mare rece.
Pentru-un tren care-a veni,
Nimeni nu-l va auzi.

e) Printre izvoarele populare ale liricii dintre cele două războaie, trebuie citate — deasemeni — credințele și superstițiile țesute în jurul așa-numitelor ființe «supraumane», socotite sacre și care — după străvechi tradiții — ar exercita înrîuriri perpetue asupra vieții oamenilor. Ne referim anume la domeniul mistic, dar e necesar să observăm de îndată — bazîndu-ne pe texte ilustrative culese de folcloriști ca Sim. Fl. Marian de pildă, că în general, interpretarea populară se depărtează sensibil de concepția metafizică. Asistăm, de fapt, la o continuă reducere a planului divin la cel uman și la desfășurarea unei tendințe realiste evidente, care duce chiar la procedeul localizării legendelor biblice la orizontul național. Se cultivă insistent aspectul firesc, laic al faptelor «supra-naturale».

Între poeții care s-au referit în opera lor la tematica de care vorbim, trebuiesc citați desigur V. Voiculescu, Adrian

Maniu, Lucian Blaga și, în deosebi, Ion Pillat, caracteristic mai cu seamă, acesta din urmă, pentru convertirea planului divin la cel uman pe linia stringentă a concepției populare.

Ne-am ocupat cu un alt prilej, *) în mod amănunțit de paralelismul evident dintre legendele folclorice și unele poeme ale lui Pillat. Vom reaminti aci doar o problemă de izvoare care a fost uneori greșit soluționată și care se referea la raporturile dintre Rainer Maria Rilke și Ion Pillat. A circulat într-adevăr, o vreme, o opinie după care ciclul *Povestea Maicii Domnului* n-ar reprezenta decât un ecou vădit din *Das Marien Leben* a lui Rainer Maria Rilke. Compararea atentă infirmă însă o astfel de opinie. Căci se impune, mai întâi opoziția fundamentală a concepțiilor, la Rilke una mistică și metafizică, la Pillat una realist-umană. Alăturarea poemului lui Pillat de legendele folclorice identifică, după cum am arătat în studiul citat, cu precizie, adevărata bază a liricii poetului.

f) Este însă neîndoios — și dezvoltările imediat următoare ale cercetării noastre o vor dovedi cu prisosință — că dintre toate credințele populare, din întreg tezaurul nostru folcloric, poezia dintre cele două războaie a folosit cu o semnificativă preferință motivele magice prezente — sub variatele lor forme — într-un însemnat sector al liricii. Să detaliem puternicul răsunset al magiei populare ce reînviază astfel o veche mentalitate preștiințifică, pe care cercetătorul orientalist François Lexa, o definește cuprinzător: «magia este activitatea tinzând să producă un efect a cărui conexiune cu această acțiune nu este obiectiv explicabilă, prin legea cauzalității» (*La magie dans l'Egypte antique*, 1925, p. 17). Reținem definiția spre a sesiza în cadrul ei esența fenomenelor ce urmează.

Printre urmele magice, un deosebit interes prin ilustrarea anumitor principii ale magiei, prezintă piesa lui Voiculescu *Patru brazi* din volumul *Pîrgă*, al cărui epic cuprins e următorul: la botezul fiecărui dintre cei patru fii ai săi, popa Stancu a sădit un pui de brad, după un foarte general și străvechi obicei:

Se-ngrijiră copilașii patru-n șir mărunți
De frățanii de la poartă, coborîți din munți.

* *Gînd românesc*, 1935.

An cu an crescură brazii fala-ntregii văi
Și cu ei creșteau alături falnicii flăcăi.

- Când războiul izbucni, plecară feciorii la luptă :

A rămas numai cu brazii popa amărit,
Ei țineau sfinției-sale, singur, de urît.

- Și într-o bună zi, o ghiulea vrăjmașă îi tăie deodată pe tuspătru :

Era semnul ce-l ceruse Domnului, suspus,
Că feciorii lui în luptă, toți i s-au răpus.

- Socotindu-și atunci flăcăii morți, popa Stancu a îngropat în locul lor — după strămoșeasca datină — pe cei patru brazi:

Pregătind de-nmormîntare cu adevărat,
A spălat frumos buștenii, mîndru i-a gătit
Cu lumini de cear-aprinsă i-a împrejmuț...

Mult mai tîrziu :

...sosi scrisoarea care a-ntărit

Că cei patru feți departe, toți s-au prăpădit,

Principiul magic ce stă la baza acestei compoziții e destul de clar : între cei patru flăcăi și cei patru brazi, răsădiți la botezul lor, o tainică legătură s-a-nnodat, o adevărată putere magică a lucrat prin virtutea identificării prin contiguitate, făcînd ca răul întîmplat feciorilor să se răsfrîngă deodată și în același timp, și asupra brazilor. Coincidența între cele două diferite obiecte merge pînă acolo, încît înmormîntarea buștenilor simbolizează concomitent și cea a flăcăilor, obicei frecvent manifestat în multe timpuri și la numeroase popoare.

În folclorul cules ce ne-a fost la îndemînă, deslușim cîteva elemente ce-au putut folosi ca izvoare. Se știe astfel — mai întîi — că bradul e un arbore uneori legat de moarte. În fața casei mortului tînăr, necăsătorit, se pune din strămoși un brad împodobit cu flori, năframe, mere, smochini, prune ș.a., care se aduce din munți cu un anume ceremonial, însoțit de *Cîntecul bradului* :

Brade-ncetinat
De unde ai tunat ?
Din vîrfușor de munte
De la flori mai multe.

Despre o aducere din munți a brazilor, fapt natural de altfel, vorbește și poetul nostru : «frățînii de la poartă coborîți din munți».

O precisă legătură magică este apoi exprimată în următoarea credință analogă, pe care o aflăm de la Artur Gorovei : «Să nu răsădești brad, căci cînd rădăcina lui va fi cît capul tău, vei muri». (*Credințe și superstiții, din Broșteni-Suceava*, p. 30), soartă ce face posibilă — în sîmburele ei esențial — ficțiunea poetică pe baze ancestral populare din cei *Patru brazi*.

Urmele magice în poezia timpului sînt însă și mai evidente prin numeroasele ecouri ale descîntecului, ale cărui elemente le găsim frecvent semănate, sporadic, sau în întregime în atîtea din piesele liricii actuale.

Descîntecul, cu practicile și formulele lui consacrate ca o știință și o artă laolaltă, alcătuiește leacul prin care vrăjitorul printr-un fenomen de exorcism, îndepărtează pe diavol, autor al tuturor relelor și bolilor, așa cum și I. Barbu îl socotește în versul :

Dracu — aducător de boale.

(*In memoriam*)

Înlăturarea Necuratului nu se poate obține însă de origine, ci numai de acele persoane mai în vîrstă care — prin însăși bătrînețea lor — sînt la adăpostul ispitelor lumești, sînt «curate.» În *Fapt de noapte*, într-un mod imagist, în cadrul unui pastel, V. Voiculescu notează credința de mai sus:

Și baba rea, boește lumea în vînat rece de amurg.
Ghebosul moș-amurg din zare plecat pe munți și pe coclauri
S-adune zîrnă otrăvită și rădăcini de somnoroasă.

Feluritele obiecte cu care se practică descîntecul, cele ce sînt utilizate sau invocate întru izbîndirea acțiunii lui magice, le întîlnim frecvent în unele piese ale liricii. În *Descîntecul* lui Tudor Arghezi, în care poetul încearcă zadarnic să-și lămurească taină lăuntrului sufletesc, sfîrșește prin a invoca steaua

Stea, nu poți tu intra în veriga lui
Și lacătul tăcerii să-l descui ?

chemare ce ne întâmpină și în I. Barbu, unde se adresează ȋbovnicului :

Stea turtită în hăuri suptă,
Adu-mi-l pe-o coadă ruptă.

(Domnișoara Hus)

și care răzbate din unele descîntece populare precum :

O stea logostea,
Două stele logostele

Nouă stele logostele

Să vă duceți la fete și flăcăi,
Dragostele să le adunați...

(A. Gorovei, *Descîntecele românilor*, p. 312)

În metrica populară, cu lexic și expresie de același fel, Lucian Blaga în poemul de adîncă rezonanță *Stă în codrul fără slavă*, — se îndreaptă către aceeași putere mîntuitoare a stelelor, căreia-i adaugă însă — de data aceasta — un simbol mai înalt :

Stă în codru fără slavă
Mare pasăre bolnavă.
Naltă stă sub cerul mic
Și n-o vindecă nimic.
Numai rouă dac-ar bea
Cu cenușă scrum de stea.
Se tot uită-n sus bolnavă
La cea stea peste dumbravă.

Efecte magice se pot obține însă și cu ajutorul unor anume metale precum fierul, dar mai ales argintul (vezi Artur Gorovei, *Descîntecele românilor*, p. 93). Un vers din *Oltenia* lui Adrian Maniu sună dar :

Argintul fermecat ferea de plumb, iar trestea purta dorul,
aceasta din urmă fiind și ea citată printre obiectele cu care se descîntă.

Anume elemente ale organismului sînt și ele utilizate în scopuri magice. Descîntecul cu oase este astfel destul de cunoscut. Iată de pildă unul :

Cade-o veveriță :
veverița-i înfocată,
Cu os negru înarmată,
cu os alb de la răsărit,
Cu os alb de la apus,
cu os alb de la amiază,
Cu os alb de la miezul nopții.

(Artur Gorovei, *Desc. rom.*, p. 399)

Ecourile descîntecului răsună — folosind întru accentuarea notei sinistre — în *Drumul sfîntului* al lui Lucian Blaga :

Sfîntule, mai departe nu te duce
că toate fecioarele,
în sate și pe livezi,
te blestemă cu oase puse-n cruce.

sau în I. Barbu :

Vir-o-con-go-eo-lig
Oase închise afară-n frig.

Sîngele de om folosește de asemeni vrăjitoarei (A. Gorovei, *Op. cit.*, p. 93), ceea ce notează și Adrian Maniu în *Măgura cea mare* :

Pe culcuș de tăciuni, vrăjitorii au vărsat sînge în descîntec.

Obiecte de întrebuințare casnică precum măturile sînt și ele deseori utilizate. În poemul său de fantastică și lugubră imaginație populară — *Vraja de noapte* — întîlnim de pildă :

În lături, în lături !
Geme buhaiul,
Strîmbate înfipte mături,
Zboară cu alaiul.

Descîntecele noastre populare se adresează însă și lumii animale și în special reptilelor. Un descîntec are astfel următorul conținut :

Sulemendriță
Pestriță

Cine ți-a adus vestea
Să-ți bea veninul.

(Ar. Gorovei, *op. cit.*, p. 398)

cu răsunet în versurile lui Lucian Blaga din *Pan cîntă* :

Azi nu străbate-n grota mea
nici un străin,
doar salamandrele pestrițe vin
și cîteodată :
Luna.

Finalul din *Riga Crypto și lapona Enigel* a lui I. Barbu
conține de asemeni versuri bizare precum :

Cu Laurul — Balaurul
Să toarne-n lume aurul.

care ne duc la un descîntec din Suceava unde se spune :

Tu să nu te culci
Tu să nu dormi
Să te faci laur — balaur.

(Ar. Govorei, *op. cit.*, p. 312)

Unele vrăji folosesc apoi procedul enumerației, citînd numerele unu, două și nouă ca în descîntecul de invocare a stelei, de mai sus. Iată un ecou în *Uvedenrode* a lui Barbu :

Încorporată poftă
Uite o fată.
Lunecă o dată,
Lunecă de două
Ori pînă la nouă.

O altă cifră fatidică e șapte :

Deschide-mi-te, suflete,
Prin șapte ochi de flaut.

(T. Arghezi, *Nehotărire*)

Cu ajutorul elementelor mai sus citate și cu al altora încă, descîntecul se silește să tămăduiască bolile a căror origine constă, fie în manifestările diavolului, fie în cele ale duhurilor. O

amintire a acestei concepții transpare parcă în versurile lui Blaga :

Intrat-a o boală în lume
Fără obraz, fără nume.
Făptură e ? sau numai vînt e ?
N-are nimeni grai s-o descînte

(Boală)

Iar leacul tuturor bolilor nu-l dă atît descîntecul, cît divinitatea. Formula, cu care se sfîrșește vraja, sună de aceea : «Descîntecul de la mine, leacul de la Dumnezeu», ce provoacă la Tudor Arghezi versurile :

Îmi caut leacul
Și la Dumnezeu și la dracul

(Streche)

În care însă introducerea «dracului» aparține tendinței demoniace a poetului.

Practica pe cale magică a medicinei populare preocupă într-un mod detaliat pe Arghezi, care în *Munca* lui ne oferă o amplă descriere a procedeelor de acest fel, așa cum sînt folosite de țiganii unui sălaș. E doar «munca» lor pe care cu întreg pitorescul ei primitiv și de o autenticitate ce cultivă cu precădere realismul, coborînd pînă la trivialitate chiar, o prezintă cu naivă încredere și seriozitate, poetul :

Vracii vindecă de scrinteală
Și babele de orice boală.
Bubele dulci și deochiul
Se tămăduiesc cu ghiocul.
Doi dumicați de jar
În apele unui pahar.
Cu tăciune,
Se face de aplecăciune

spre a descrie mai tîrziu utilizări mai rare precum cea a țipirigului, usturoiului, ba chiar a unor lucruri necurate :

La frig
Țipirig.
Ochiul cu puroi
E spurcat cu usturoi,

Cînd atîrnă
Dai cu scîrnă,
Răul crud
Îl bei cu ud.
La rînză
Oblajă cu pînză.

această din urmă fiind de asemeni folosită în descîntecele populare împreună cu celelalte (Ar. Gorovei, op. cit., p. 93).

Doldora de elemente ale superstiției, însușindu-și cu rară adecvare spiritul magiei populare, amplificat cu note ale fantasticului romantic, se înfățișează al cincilea poem din *Domnișoara Hus* al lui I. Barbu. E de fapt pe de-a-ntregul un autentic descîntec din categoria celor pe care Artur Gorovei le numește «descîntece sub forma poruncii directe» și care începe cu versurile :

Buhuhu la luna șuie,
Pe gutuie să mi-l suie,
Ori de-o fi pe rodie
Buhuhu la zodie,

în care onomatopeea realizată prin continua repetiție a vocalei „u”, e reluată și mai apoi în «Uhu, scorpiei surate» sau în «Buhuhu, uhu, de zor», amintind cu precizie același mod al descîntecului popular de năjit : «U, u, u, u, u, năjit. Tu de nu-ieiși, eu te-aș cinsti»... (Artur Gorovei, op. cit., p. 139, citat și de T. Vianu în *I. Barbu*, p. 52). Invocarea din primul vers a lunii e, de asemeni, un ecou popular al unui descîntec ca :

Lună nouă,
Ascultă nouă
Cu foc tu ni plouă

(Artur Gorovei, op. cit., p. 378)

În altă strofă, poetul își îndreaptă chemarea către stele — izvor folcloric identificat mai sus cu un alt prilej — poruncind să i se aducă eroinei, ibovnicul :

Adu-mi-l pe-o coadă ruptă,
Ruptă și de lingură,
Să colinde singură.

repetînd apoi :

Doar i-o da mai mult îndemn
Coadei lingurii de lemn.

(*Lemn de leac*)

în care se folosesc procedee cunoscute ale practicii populare (Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 93). Poetul extinde apoi puterea acţiunii magice provocînd cu ajutorul unor substanţe ca făina, păsatul, mălaiul, tăritele — citate de asemeni ca instrumente ale descîntecului — importante fenomene meteorologice :

Fluturai la vînt făină,
Zloată se porni, haină ;
Aruncai şi cu păsar,
Pîclă deasă s-a lăsat,
Presărai atunci mălai
Şi tot cerul îl spălai.
Luai din sîn tărite coapte,
Şi tot nourul jos în noapte
Ca o gîlcă oprinti,
În tărîină se trîinti.

spre a accentua apoi nota sinistră în :

Strigoi,
Rupt din veacul de apoi,
Vreji de şoapte,
Din bici ud şi din ţăpoi
Hăituit de miazănoapte.

amintind de pildă versurile descîntecului din Bucovina :

Cu nouăzeci şi nouă de ţăpoaie
Te-oi înţepa
Şi te-oi spăria.

Efecte magice se mai pot obţine însă şi pe calea descîntecului ce îmbracă forma teribilă a blestemului. Iată o pildă. Deşi considerat ca sfînt, soarele e totuşi blestemat presupunîndu-se că ar deochia şi el : «De-o fi deochiat de soare, să-i pice razele, să-i piară lumina» (Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 157). Urmele blestemului se ivesc şi ele în cuprinsul poeziei contem-

porane. Foarte apropiată de formula de mai sus, este imprecătuinea lui Tudor Arghezi, din groaznicele lui *Blesteme* :

Usca-s-ar izvoarele toate și marea
Și stinge-s-ar soarele ca lumînarea,
Topească-se zarea ca scrumul,
Funingini, cenușă, s-acopere drumul,
Să nu-i mai dea ploaie și vîntul,
Să zacă-mbrîncit ca pămîntul.

La rîndu-i, Adrian Maniu rostește un *Blestem* în același de mai sus spirit, în care însă imaginația cultă născocoște și mai teribile pedepse :

Să nu pricepi niciodată frumusețea.
Nici adevărul, nici jertfirea pentru un gînd,
Să fie tinerețea cumpănită și nebună bătrînețea,
Să disprețuiești dragostea, să nu ai prilej să fii blînd.

E locul să mai cităm aci — la acest capitol al urmelor magice — ceața de vrajă ce plutește deasupra unora dintre poemele liricii noastre și mai ales în cele ale lui Blaga. O atmosferă a tainei țesută din amintiri biblice și superstiții populare, se desprinde, de pildă, din versurile *Muntelui vrăjit* :

Jivine mai sfinte-mi ling mîinile : stranii,
vrăjite, cu ochii întorși se strecoară.
Cu zumzet prin somnul cristalelor zboară
albinele morții, și anii. Și anii.

sau înfățișînd misterioasele manifestări ale duhurilor :

Duhul răului tot vine
'n sat nelocuit să pască
Iarba morților de bine.
În satul vechi de lîngă lună
Uși se-nchid, uși se deschid.
Umbra mea cade pe zid.

(L. Blaga, *Vraja și blestem*)

Răsunetele magice — așa cum le-am înfățișat mai sus — se bucură dar de o indiscutabilă frecvență ce mărturisește o profundă afinitate între pasiunea mistică a poetilor culti, dornici de a pătrunde alături de o anume filozofie, dincolo de pragul lucidității raționale — și tradiționalul gust popular ce cultivă cu atîta patimă lumea umbrelor și a tainelor.

II. OBICEIURI

a) Rituri ale vieții individuale : nașterea și moartea ; b) Ocupațiuni : păstoritul, haiducia, agricultura ș.a. ; c) Sărbătorile religioase.

De la credințe trecem acum la obiceiuri, un alt mare capitol folcloric în care se orînduiesc laolaltă practici politice și sociale, rituri ale vieții individuale, ocupații și industrii, sărbători calendaristice, jocuri, sporturi și distracții, după citata clasificare a Charlottei Burne.

a) În lirica noastră contemporană, distingem mai întâi cu ușurință urmele acelor «rituri ale vieții individuale» prilejuite de hotărîtoarele evenimente care sînt nașterea și moartea. Surprindem astfel într-o poezie a lui V. Voiculescu — *Din flori* — un obicei la naștere în versul :

La cap și-n sîn să-i puie un fir de leuștean.

Cu mult mai numeroase sînt însă descripțiile obiceiurilor morții. În Ion Pillat ni se spune, de pildă, că :

Bradul morților și-usucă dorul verde pe morminte.

(Cloșani)

legînd încă o dată — după cum am mai avut prilejul să remarcăm — bradul de moarte.

Păgînul obicei al bocetelor a pătruns și în alte piese ale liricii actuale. În *Înmormîntarea feciorului de domn* de Adrian

Maniu, o bocitoare cîntă de mai multe ori în chiar spiritul popular :

Scoală-te fecior de împărat
Uite au venit zorile și-au înoptat,
Au venit nopțile, s-au rătăcit
Și tu dormi în patul înflorit.

sau simplu, dar scilpitor metaforic :

Mergi pe drumul sorilor și al primăverilor
Fără durere — că ne-ai lăsat tuturor durerilor.

b) Străvechile ocupații ale țaranului român au însemnat la rîndu-le — în mod firesc — o vie sursă de inspirație poetică. Păstoritul mai ales, ca una din primele lui îndeletniciri a creat în juru-i o bogată poezie populară ce a înflorit realizînd acea neîntrecută baladă a *Mioriței*, semn culminant și nedepășit al posibilității etice și estetice a poporului. Întinderea, strălucirea, varietatea și circulația motivelor păstorești a preocupat intens pe folcloriștii noștri în fruntea cărora se reliefează desigur Ovid Densusianu cu studiul *Viața păstorească în poezia noastră populară*.

Că un astfel de organic subiect a putut să concentreze pe liricii noștri contemporani, e un fapt ce nu va mai pricinui desigur, mirarea nimănui. Tradiționala ocupație a țaranului român a atras dar cu farmecul ei general uman, cu forma primitivă a manifestării, cu situarea ei în cadrul firesc al naturii și pe poetul epocii. Continuînd linia studiului lui Ovid Densusianu — ca o naturală a lui prelungire — să urmărim acum viața păstorească în lirica timpului.

Întîmpinăm, mai întîi, în numeroasele piese ale poeziei de care ne ocupăm, un aspect descriptiv al păstoritului, sensibil analog cu cel popular. Viața păstorească ne este zugrăvită sub înfățișarea ei dinamică, realizînd continuu ideea mișcării, așa cum și cercetarea folclorică mai sus amintită o dovedește și cum *Miorița* însăși ne-o evocă :

Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai,
Iată vin în cale
Se cobor la vale,
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei.

Lirica noastră contemporană insistă, îndeosebi, asupra acestei descripții a mișcării păstorești. Într-una din cele mai pătrunzătoare poezii ale sale, desprinzînd din «zarea fără zări a gândului» o tulburătoare imagine a trecutului înde-părtat, Aron Cotruș notează în *Doina ciobanului* viziunea :

Văd în fundul vremurilor ca printr-o ceață sură
Cît ochiul visului cuprind,
Pe muntele ce se înalță către cer din uriașu-mi jînd,
În urma turmei lui,
Un cioban valah, domol suind
Cu fluieru-i vrăjit la gură.

În spirit cu totul popular, imitînd versurile în ritmica lor ondulatorie, același poet cîntă :

Peste creste ude
S-aude, s-aude
turmă fără urmă,
pe căi ce se curmă,
coborînd spre baltă
în zarea cealaltă...

ce amintesc, de pildă, de foarte aproape versurile populare :

Se-aude, se-aude
departe la munte

din a treia variantă a *Mioriței* ce o găsim în culegerea lui Ovid Densusianu (*Viața păstorească*, volumul II, p. 127).

O precipitare a coborîrii ciobănești, notează Ion Pillat în *Mureșanu* :

Ca un puhoi de apă ce după ploi s-a scurs,
din Retezat vin bacia în sarică de urs.

sau cu o și mai generală viziune a mișcării ce cuprinde prin asemănare pînă și dealurile peisajului, la care se adaugă amintirea de ordin cultural a picturii, același poet în *Cel din urmă* :

Dar dealurile povîrnite se împungeau spre munte
Cînd am zărit cioporul de oi albind și-n frunte,
Cu bîta după spate și cu căciula sură,
Ciobanul ce coboară pe plai ca din pictură.

Neîncetata mișcare a păstorului, nesfârșitele lui migrațiuni, i-au imprimat acel «dor de ducă» de care toată viața lui — chiar atunci când își părăsește profesiunea — nu se mai poate despărți, aidoma ca în *Ion Codru* a lui Aron Cotruș :

Din ce-am avut mi-a rămas : dorul de ducă,
un fluier bătrânesc și o măciucă.

Din amintirea acelorași migrațiuni păstorești, accentuând ideea parcurgerii libere a spațiului și timpului, în afară de orice constrângere a civilizației, cu un sentiment al familiarității ce îmbrățișează larg cosmosul, construiește Tudor Arghezi cunoscuta lui *Închinăciune* :

Când păstoream cu turmele pământul
Și ne mutam deseori, din loc în loc,
Și nu știam unde ne-o fi mormântul,
Și viețuiam cu zarea la un loc,
Și ne sculam cu soarele de-odată,
Și ospătam pe-o margine de apă,
Și ne urma vecia ca o roată.

spre a încheia apoi cu o notă de universală intimitate :

Și ne simțeam acasă, în cer ca-ntr-o odaie.

Aspectul descriptiv al păstoritului nu dezvoltă însă — în lirica vremii — motivul mișcării numai. Alte înfățișări ale vieții ciobănești sînt de asemeni surprinse, întregind cu multiple perspective tabloul păstoritului.

Alături de obiceiuri ce purced din vremuri de adîncă și tainică păgînatate :

La rădăcinile brazilor, lîngă blestemul cucutelor,
ciobanul pune pămînt,
peste miei uciși de puterile codrului

(Lucian Blaga, *În munți*)

numeroase poeme descriu cu un robust realism uneori, cu o rafinată simplitate alteori, momente din viața turmelor. Adrian Maniu zugrăvește astfel de aspecte în *Ciobanul bătrîn* sau în *Turma* din care desprindem versurile de-o rară și naturală frăgezime care sînt :

După ce ciubarele adunaseră laptele spumat,
Miei cu picioarele reschirate se îmbulzeau lovind ugerul uscat.

sau cu același sentiment al firescului, versurile lui V. Voiculescu din *În prour de primăvară* :

Oi sive, crud fătate, răzlețe pasc în urmă,
Cu miei priori sub uger, îngenunchiați să sugă.

sau în poezia aceluiași, priveliștea nocturnă ce crește din întineric și istorie, în zgrunțurosul lexic rural :

Caraula cerului, carul mare, proptit pe Negoii,
Buciumul nu mai gomina fără ogoi,
Stîna doarme. Pîndar un foc de tîrși
Mocnind mistuit între bolovani,
Sub sarici zgribuluți, păstori agatîrși...

(*Centaurul*)

direcție descriptivă de o autenticitate realistă ce culminează în exacta plasticitate cu care Lucian Blaga tratează tabloul vizual și auditiv din *Mă odihnesc lîngă o piatră de hotar* :

O copilandră mulge-o vacă :
Arcul ugerului plin
Asvîrle o săgeată
De lapte în șiștar

și mai apoi printr-o augmentare a senzației auditive :

Amurg — și de copite nici-un tropot.
Șiștarul cîntă — și prin văi —
Prin văi — răsună laptele
Întocmai ca un clopot.

Înrîurirea păstoritului depășește însă cu mult simpla lui înregistrare descriptivă. Lirica noastră își însușește un motiv nou prin asocierea poeziei cu păstoritul. Printre momentele *Tristeții metafizice*, Lucian Blaga introduce astfel filonul pastoral :

M-am rugat cu muncitorii în zdrențe,
Am visat lîngă oi cu ciobanii
Și-am așteptat în prăpăstii cu sfinții.

iar Adrian Maniu în *Ēlegie* se îndreaptă :

La fumul unui foc de butuci de vie,
Unde se îndeasă sumane și turme de oi.

dovedind o iubire a păstoritului ce purcede din vremi de mult apuse.

Cu mult mai interesantă, ni se pare însă sensibilizarea funcțiunii poetice însăși, cu ajutorul materialul folcloric oferit de ocupația păstoritului, asociind astfel într-un mod ingenios îndeletnicirea artei cu o categorie a muncii, amintindu-ne așadar acea teorie estetică ce leagă într-un mănunchi cele două preocupări. În *Coboară cuvintele*, V. Voiculescu cristalizează procesul poetic utilizând exclusiv și cu o deplină consecvență imaginile vieții păstorești, realizând acea semnificativă apropiere de care pomeneam mai sus :

De-acolo din pajiștea de aur a durerii,
Unde gândurile pasc în turme neștiute,
Smulse din florile tainei și iarba tăcerii,
Coboară cuvintele, negre mielusele mute.

Într-un alt poem al său din volumul *Destin*, V. Voiculescu își reia tema, socotindu-și poezia ca umblînd «pe drumul cioabanilor» — cuvinte ce-i intitulează piesa — străbătînd la rîndu-i drumurile transhumanței :

Păstor și frate — al poeziei mele,
O mîn la șesuri și o urc la munte,
S-o răcorească vîntul, ploi s-o spele,
Și-n zori pornim cu soarele în frunte.

Utilizarea imaginilor păstorești îmbrățișează însă un și mai larg cîmp al experienței. În amintitul său studiu, Ovid Densusianu a cules imagini păstorești desprinse din poezia populară și privind manifestări eterogene ale vieții. Obsesia păstoritului a fost atît de puternică, încît ea răsună adesea în figurile de stil ale poetului popular. Iată, de pildă, o comparație sensibilizînd un moment al vieții sufletești :

Cît e omul tinerel
Se ține dorul de el,
Ca oița după miel.

sau plîngîndu-și necazurile :

Și mîncată-s de nevoi
Ca iarba de cele oi.

Dacă procedeul a putut fi întrebuițat în poezia populară, cu atât folosirea lui va fi mai indicată în cea cultă. Ne aflăm firește în fața unei tehnici mai evolute ce duce adesea pînă la un adevărat rafinament formal. Izvorul rămîne însă în esență același : obsesia strămoșescului păstorit.

Pe acest drum, ne întîmpină numeroase imagini păstorești. Ele înfloresc mai întîi peisaje ale cerului, sugerate de altfel de acea populară «Cale a laptelui», în jurul căreia se dezvoltă în mod natural :

E noapte și cerul e calea de lapte,
Pe care se duce car mare și-oier.

(Ion Pillat, *Juruirea*)

imagine ce poate crește și din închipuirea firească a unui cioban :

Și l-a pălit un gînd în noaptea lungă :
E poate și acolo un oier,
Ce-și smulge toate stelele în strungă
De curge calea laptelui pe cer

(Ion Pillat, *Ilie Baciu*)

Cu o expresie mai realistă, cu un element prozaic, dar natural și naiv chiar, cu mici dezvoltări epice, Adrian Maniu desfășoară ghemul aceleiași imagini :

Un susur de muls se ridică în'naltul văzduhului,
Apoi se desluși calea laptelui,
Moșul ar fi vrut să înțeleagă povestea slovelor
De aur scrise, în rotundă cartea cerurilor,
Sau Domnul să îl întrebe : ce-mi cei
Ca să păzești turma de miei ?
Una scînteia chiar prin bordei,
Mică abia cît un bobuleț de mei.

(*Cioban bătrîn*)

Obsesia păstoritului pare a fi însă atât de puternică, încît în descripții, ce n-au nici un fel de legături cu această străveche ocupație a țaranului român, prezența ei se face simțită. Materializarea unui peisaj marin, solicită astfel — sculptural — imaginile păstorești ce urmează :

Din albe clăbuceturi de ape ce se sparg,
Mînînd cirezi de valuri, săltați pe șei de spume,
Se-ntorc ciobanii mării, delfinii, dinspre larg.
(V. Voiculescu, *Efigii marine*)

Colțuri ale naturii cîmpenești sînt prinse din culoarea ace-
luiași material :

În jur de arii albe cu ape de argilă,
Dorm turme de căpițe îngenunchiate-n șes.
(V. Voiculescu, *Bărăgan în amurg*)

sau comparația plină de frăgezime :

Să-ți pască pomișorii albi din mîini
Ca miei priori născuți în primăvară.
(Ion Pillat, *Nașterea*)

Utilizarea imaginilor păstorești se întinde însă și în sfera
omenească. Portretizări ce amintesc procedeul «Mioriței» în
zugrăvirea chipului ciobănesc prin comparații pastorale nu
lipsesc. Iată de pildă în Ion Pillat :

Și fața albă ca o iadă albă
Și ochii verzi ca firul ierbii verzi.
(*Monahul la capre*)

Priveliștea satului, cu casele lui albe, trebuia, sub amin-
tirea stăruitoare a păstoritului — să semene unei turme. Ima-
ginea ne întâmpină foarte des — ceea ce este iarăși semnifica-
tiv — în cuprinsul poeziei aceluiași scriitor chiar. În lirica lui
Ion Pillat, găsim astfel comparația caselor albe cu mioarele :

Oameni albi și case albe ca mioare n-or mai fi
(*Cloșani*)

sau cu alte prilejuri :

Cu casele : mioare și turllele : păstori
(*Vîrful dealului*)

Miorița satului : căsuța albă
(*Meșter Toader*)

sau imaginea colectivă a caselor, satul sau cătunul :

Cetățile de piatră sau albele lui sate
Ca miei priori pe iarba cea verde — a primăverii.
(Mureșanu)

spre a compara altă dată :

Căsuțele răzlețe din satul Izvorani,
Mici capre cățarate pe-o rîpă de lumină.
(Spre Izvorani)

asociații ce în mod natural, nu i-au lipsit nici lui Adrian Ma-
niu :

Din cătune risipite ca mioarele pe culmi.
(Bucovina)

Reprezentarea satului ca o turmă și a caselor : mioare, tre-
buia printr-o consecvență firească să descrie biserica drept un
cioban păzitor al oilor sale, figură pe care cu largi dezvoltări
păstorești, din care nu lipsește «dorul», Ion Pillat o desem-
nează în *Biserica* lui :

M-am înălțat în turn cum se ridică
În bîtă un cioban, culcat la oi,
Să-și numere cu ochii turma mică
Și-acolo m-am trezit rămas cu voi.

La Sîn-Maria cînd clopotele sună,
M-apucă dor de stîină și dulăi,
Dar anul trece, lună după lună,
Și-mi tot pasc satul pe aceleași văi.

Viața sufletească va fi la rîndu-i de asemeni sensibilizată
cu imagini păstorești, pe care, de altfel — după cum însem-
nam mai sus — și poporul le folosește în similare cazuri :

De-acuma lasă-mă să sui la munte,
Păstor de zile grele și de gînduri,
Să mă opresc la stîna părăsită,
Să-mi număr turma grijilor în tihnă,
Să sun domol din fluier să-mi adoarmă
Durerea, o mioară, la picioare.

(I. Pillat, *Elegie în pădure*)

Isus însuși nu poate fi mai bine evocat decât prin comparația :

Și miel prior, Isus, pe iarba moale, iată-l
Sugînd nevinovat tot cerul din fîntîni.

(Ion Pillat, *Arbondaricul*)

Numeroasele exemplificări de mai sus, sînt — socotim — îndeajuns de elocvente spre a ilustra puternicul răsunet al păstoritului în lirica timpului, ce a valorificat astfel — în cadrul unui nou primitivism cult — un străvechi filon pastoral.

Motivului păstoresc i se asociază însă, în poezia populară, cel haiducesc. Ovid Denusianu în amintitul său studiu a reliefat cu prisosință firele haiduciei și ciobăniei ce se ȧș împreună, prin fireștile legături ale celor două îndeletniciri ȧrănești. Același trai în cadrul larg, sălbatic și liber al naturii, a apropiat pe haiduc de cioban, primul însușindu-și multe din motivele cîntecului celui de-al doilea.

Poezia epocii nu este străină nici de această temă a haiduciei, pe care în esența ei — în strînsă solidaritate a omului cu natura — un Lucian Blaga avea s-o pătrundă pînă în substratul ei fantastic :

Va trebui să taie de-acum
poteile toate de-a curmezișul.
S-a pierde în munte, s-a pierde,
uitîndu-și de mumă și moarte.
S-a duce tot mai adînc pînă unde
se-nchid toamna șerpilor sub stîncă.
Va să desferece duhul pădurii
și șipote negre cari cîntă.

(*Haiducul*)

Nepotrivit intitulată *Tîlharul*, poema lui Adrian Maniu, în răspicată și scurta măsură a versului popular, schițează de fapt cu o mișcătoare corespondență în lumea păsărilor, povestea obișnuitei prinderi a unui haiduc trădat :

Trec ereți ȧrcați,
În ceruri lovite
De munți despicați,
Cu ape-ncrețite.

Ș-un rumân lungit
La foc de frunzare,
Din gînd rătăcit
Deodată tresare :
Pași cînd tropotind,
Cînd foșnind încet
L-ar fi urmărind
În negrul brădet ?

Viața haiducească întocmai ca și păstoritul va fi utilizată ca material imagist, impunîndu-se, cu stăruință, unui poet ca Ion Pillat :

În zor ca poterașii din văi șirag ies plopîi,
Ascult de la răscruce, cu suflet de haiduc
Cum cucu-n codru verde mă cheamă să mă duc
S-opresc la drumul mare norocu-n Valea Popii.

(*Cucul din Valea Popii*)

ultimele două versuri amintind atît de apropiatele și popularele :

Foaie verde de năut
Cîntă cucul să mă duc.
Foaie verde iasomie
Cîntă cucu numai mie,
Că mă duc la haiducie.

(Ovid Densusianu, *Viață păstorească*, vol. II, p. 12—13)

Agricultura înșiruindu-se apoi, ca o fază economică mai înaintată față de păstorit, printre îndeletnicirile specifice ale țaranului român, a trebuit să preocupe — în mod natural — pe poeții vremii ce au cîntat-o, ca odinioară Alecsandri în *Pastelurile* sale. Numeroase descripții agricole răsar astfel în poemele liricii noastre. Prezența lor e însă prea evidentă spre a o înregistra aci, spicuind citații din poemele lui Voiculescu, — *La prăsilă*, *Seară de primăvară*. Nu ne putem opri totuși să menționăm reliefurile de efigie al versurilor lui Tudor Arghezi :

El singuratic duce către cer
Brazda pornită-n țară, de la vatră,

Cînd îi privești, împiedicați în fier,
Par, el de bronz și vitele-i de piatră.

(Belșug)

sau depășind descriția pură, printr-o prelungire în spiri-
tualitate :

Plugule, cin'te-a născocit
Ca să frămînti a șesurilor coajă,
Și să-nlesnești banala noastră vrajă,
De-a scurta-n urmă-ți bobul însutit ?

(Plugule)

Ca și în cazul păstoritului — folosirea elementelor agri-
cole ca material imagist — ne întîmpină uneori. O evocare
a morților războiului într-un cadru pur agricol, realizează
V. Voiculescu în piesa *În prour de primăvară* :

Dar ea (huma) acoperindu-i cu dragoste și milă,
Îi ține ca pe niște seminte-nsîngerate,
Din care răsări-va o vajnică prăsilă,
Pe țelinele negre adînc de tun arate.

O mărturisire de o mare însemnătate exprimă însă Tudor
Arghezi în versurile în care, celebrînd sentimentul continui-
tății dintre îndeletnicirea agricolă a strămoșilor și misiunea
sa poetică, scrie :

Ca să schimbăm acum întîia oară,
Sapa-n condei și brazda-n călimară,
Bătrînii au adunat printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu îndemnuri pentru vite,
Eu am ivit cuvinte potrivite.

(Testament)

În care trecutul cu formele elementare ale muncii lui, apare
ca o condiție necesară a prezentului, poezia fiind din nou
asociată cu o categorie specifică a muncii românești.

Alte ocupațiuni au devenit, de asemeni, alături de păstorit
și de agricultură, mine, din care unii poeți și-au extras
materialul poemelor lor. Poezia lui V. Voiculescu, de pildă,

e dominată de imaginea rodului din care înflorește titlul *Pîrgă*. Alegoric, poetul cîntă chiar :

Voios stă rodul ciucur și-ncet se pîrguiește,
Și-ncovoiat sub pîrgă, aștept culegătorii.

c) Sărbătorile religioase au prilejuit — în mod natural — o bogată eflorescență folclorică, a cărei origine se pierde în negura celei mai îndepărtate păgînătăți. Vesela sărbătoare păgînă, acel «festum calendarium» învăluit apoi în nimb creștin, a rezistat vremurilor, dăruindu-se sub forma poeziei ocazionale a colindelor. În poezia de care ne ocupăm, răsunetul acestora se aude cu o impresionantă limpezime. Colindul popular a trezit în conștiința poezilor culti ecouri demne de acea impresionantă creație a lui Eminescu : «Colinde, colinde, e vremea colindelor», în care simțămîntul tradițional se-mbină cu un sentiment atît de modern al vieții.

Despre unele prelungiri culte ale colindului popular, am mai avut prilejul să vorbim cu privire la legende din jurul «Maicii Domnului». În *Nașterea Domnului* a lui Ion Pillat, descoperim atîtea urme folclorice, încît ar fi fost foarte potrivit să-i considerăm balada ca o adevărată variantă sintetică a colindelor populare, amplificate însă esteticeste. Am mai pomenit de asemeni și *Colinda* lui Lucian Blaga, dezvoltînd un alt motiv al colindelor populare — căutarea lui Isus de către Maria.

Piese se înrudesesc de-aproape în spirit și expresie uneori, cu tipurile colindelor populare. Poemele ce vor urma păstrînd numai schema generală și abstractă a modelului popular, dar părăsind cuprinsul lui epic, se vor dezvolta într-o gamă cu totul lirică. Iată-l de pildă pe V. Voiculescu scriînd un *Colind al ninsorii*, pe de-a-ntregul lipsit de elemente epice, crescînd în cadrul exclusiv al unui pastel de iarnă, cu imagini înflorite din viața albinelor de care amintesc însă ca un ecou al unei vechi ocupații colindele populare, în versuri sprintene, precipitate de rime populare :

A suflat prin cer un vînt,
Răsturnînd stupinele,
Azvîrlite pe pămînt,
Năpădesc albinele.

Prisăcarul lui Cristos,
Prăpădindu-și cheile,
Mi se uită mînios,
Cum i-a spart știubeile.

V. Voiculescu utilizează însă, și cu un alt prilej, cadrul colindelor, dezvoltînd numai elementul liric al urării pe care o adresează țării greu încercată de războiul întregirii, dar aflată — după aceea — în pragul unui nou veac. În *Florile dalbe* rostește poetul urarea în versurile :

...slăvitei Patrii să menim
Să calce harnică de-a pururi pe-al holdelor bogat lăicer
Să nu-i apună niciodată izbăvitoarea stea din cer.

Utilizînd într-un mod cu totul exterior îndemnul obiceiului popular al sorcovei, Ion Pillat ne-a dăruit în *Vraja* ce crește din versurile :

Sorcova,
Morcova
Să trăiești,
Să-mbătrînești,
Ca un măr
Ca un păr
Ca... un... fir...
De... trand... da... fir.

o poemă a zbuciumului liric prin care poetul se leagă de amintire și morții lui scumpi.

Ca floare metaforică, sorcova e folosită și de Tudor Arghezi în *Vînt de toamnă* :

Născut în mine pruncul,
Rămîne-n mine prunc
Și sorcova luminii în brațe i-o arunc.

III. LITERATURA POPULARĂ

a) Basmul și legenda ; b) Întrîuriri de formă

Al treilea mare capitol al folclorului după citata clasificare a Charlottei Burne, cuprinde ceea ce noi numim literatură populară în genere, adăpostind laolaltă — sub același acoperământ — producțiile imaginației și ale sentimentului cu cele ale inteligenței, basmele și povestirile cu subiect istoric, alături de cîntece și balade, proverbe și zicători, formule și dictoane. Dintre toate aceste specii, lumea feerică a basmului și legendei a fost cea care a cucerit mai mult pe poeții timpului. Primatul îl deține aci V. Voiculescu, pe ale cărui punți de vis vom păși acum.

a) Vom distinge mai întîi versificări directe ale unor basme ori legende sau dezvoltări epice și fantastice în spirit popular. Iată de pildă *Pedeapsa macului* a poetului mai sus citat, în care se desfășoară ghemul unei povestiri ce are ca eroi pe mac — «macul roșcovan» — hotărît să se însoare cu orice preț cu o cicoare — «nu-i ca ea o altă floare» — trimițînd în pețit — după datina țărănească — pe Baba Gărgăriță — «mult vesela doctoriță» — ceea ce provoacă înșămînia Craiului Flutur — «domnul mare» — singurul și adevăratul ales al fetii. Întîmplarea nu poate avea deci sfîrșit bun. Bietul mac iese ciufulit cu totul :

Rîd cicorile și lanul,
Crește veselia,
Că din Macul roșcovanul
A rămas acum, sărmanul,
Numai măciulia.

Basmul lui V. Voiculescu amintește desigur nunta gîzelor din *Călin*, în care mirele e tot un flutur — «cu mustața ră-sucită șade-n ea un mire flutur», scrie Eminescu — iar mireasa tot o floare — «mireasa viorica». Motivul ambelor basme crește desigur în mod natural din asocierea firească a fluturelui cu floarea. Ceea ce caracterizează basmul versificat al lui Voiculescu și-l apropie organic de «filele de poveste» ale lui Eminescu, precum și de cele ale lui Alecsandri și Coșbuc, e generala atmosferă de umor ce-l învăluie și care purcede de-a dreptul din voiosul spirit popular. Alegerea macului ca obiectiv umoristic, amintește de asemeni acel plin de haz final din *Concertul în luncă* al lui Alecsandri, în care în timp ce «lumea întreagă stă pătrunsă de-al ei cîntec fără nume», de cîntecul «privighetoarei dulci» :

«macul singur, roș la față, doarme dus pe ceea lume».

Unele legende populare au inspirat și ele — la rîndu-le — poezia epocii. Povestea Dochiei, a ciobăniței care și-a mînat turmele la munte înainte de vreme, încrezută pe cele nouă cojoace ale ei și împotriva voinței flăcăului Martie, care s-a răzbunat trimițîndu-i crunte ploi ce o sileau să-și lepede pe rînd cojoacele îngreunate de apă și dînd apoi un năpraznic ger, a înghețat-o cu oile împreună sau — după alte legende — a prefăcut-o în stîncă de munte, înconjurată de alte nouă pietre mai mici, a solicitat atențiunea poetului Voiculescu în *Dochia* în care a versificat finalul legendei populare :

I-a-nghețat o clipă inima sărită
Și așa întreagă, s-a făcut de sloi,
Stînd între surate dreaptă și-mpietrită
Ca o stană albă pe un plai de oi.

Poetul nostru n-a urmărit însă în restul baladei subiectul popular. Pe urmele unui anume dacism (pe care și în *Decebal* îl celebrează) și care purcede de la o baladă a lui Asachi ce vede în numele Dochiei o deformare a «Daciei», socotind-o pe Dochia ca pe o fiică a lui Decebal, fugită în munți și urmărită de Traian, de care spre a scăpa, Zamolxe a prefăcut-o în stîncă — V. Voiculescu și-a construit legenda, utilizînd însă și elementele populare ce am citat.

Versificări de basme populare a realizat și Adrian Maniu, care în *Făt-Frumos* a dezvoltat un episod din cunoscutul

basn din culegerea lui P. Ispirescu, *Făt-Frumos și balaurul cu șapte capete*. Poetul cult tratează pictural câteva momente succesive ale episodului, încheind cu pasajul : «apoi bucătarul merse la împăratul cu capetele și i le arătă, fălindu-se că el a făcut izbînda», cum scrie în P. Ispirescu, iar în versificarea lui Adrian Maniu :

Doar ochii verzi, sub creastă în frunțile solzate,
Se zbat cînd bucătarul ia capetele toate
Și cu satîru-n mîină, dă buzna la palat.

Prin diversele referințe ce privesc și alte basme, *Ionică* a lui Voiculescu pomenește de asemeni de povestea de mai sus :

Și-o făurit în gînd un buzdugan de criță,
A ucis un zmeu și-a scăpat o domniță.
Mai rămăsese doi zmei și balaurul cu șapte capete
Ca apoi fata cea mică și împărăția să capete.

Pe aceeași linie a basmului versificat, cu aceeași atmosferă umoristică din *Pedeapsa macului* povestește V. Voiculescu năzdrăvăniile unui bătrîn zmeu, berbant încă.

Deși e gîrbov, fiara și tușește,
Zmeoaica-l ține în bordei, legat,
Căci ar mîncea, așa bătrîn cum este,
Hapsînul, toate fetele din sat.

(Zmeu bătrîn)

Cu vagul material al atmosferei basmului, schițează Adrian Maniu un pastel al visului feeric :

În bolți întunecate stejarul se răsfrînge
Sunt codrii de aramă. Arar o rîpă plînge.
Stropi galbeni de lumină sau vioriu de lună,
Șopîrle verzi ca bronzul străvechi prin frunze sună,
Țîșnind nehotărîte în teamă și mirare

(Drumul din basm)

Procedeul zidirii poemelor cu material răpit lumii basmului, e frecvent folosit de poetul Voiculescu mai ales.

Versificarea directă a basmului popular e depășită însă prin utilizarea elementelor lui ca material imagist sau alegoric în poeme cu subiecte eterogene.

O *Poveste* din volumul *Pîrgă*, un *Crîmpîi de baladă* din *Poeme cu îngeri*, *Din împărăția sufletului* sau *Ca-n basmul cu greul pămîntului*, *Poezie*, sînt poeme în care scriitorul nostru dezvoltă tehnica ce am pomenit-o, dovedind astfel o iubire și familiaritate cu lumea închipuirii înaripate pe care — în acest grad — n-o împărtășește nici unul dintre poeții contemporani. Spre ilustrarea procedeului, desprindem unul din poemele acestui tip artistic și anume *Poveste* din vol. *Pîrgă* :

Îmi înflorește Soarta ca pomul din poveste,
Din care peste noapte nimic nu se alege,

începe «Povestea» zbuciumată de un destin, a cărui dezlegare o încearcă feciorii Sufletului :

Și întâi porni Credința, feciorul meu cel mare

apoi :

porni și mijlociul, eroicul Voință,
Cu arcu și cu lancea stîrnea o vijelie.

fără izbîndă însă. Poetul se îndreaptă atunci — ca spre ultimul liman al izbăvirii — spre Iubire :

La tine mi-e nădejdea, copil mezin, Iubire...
Opri-vei tu ca floarea să nu mi se mai darne ?

Întregul poem plasticizează dar, cu material din lumea basmelor, o problemă etică a creației și destinului.

Procedeul este însă reluat cînd i se pune poetului tema sensibilizării funcțiunii sale artistice. Dacă în scurta piesă *Ca pe un mire* ne întîmpină o comparație semnificativă, precum :

Versul ager se ridică
Făt-Frumos biruitor,

poemul *Poezie* ilustrează cu un desăvîrșit dinamism interior, tehnica de care ne ocupăm. Procesul creației artistice, cu tot zbuciumul ei inegalat, prinde trup în podoabele de vis ale basmului popular :

Loc, loc ! Rădvanul coboară pe pămînt,
Dar aci se destramă crăiasa de imagini,
Amuțesc speriați, zurgălăii de rime-n vînt.

Chingile se rup, caii răsvrațiți, cuvînt de cuvînt,
Strîng aripile și fug înapoi prin paragini,
Rămîn negre dîrele roților pe albele pagini.

năvalnică mișcare ce sugerează și pe cale ritmică, dificultățile creațiunii poetice în clipa în care cerul visului atinge tangent pămîntul realizării artistice. Cutreierînd cu pasiune raiul basmelor populare, poetul Voiculescu îi smulge crenguțe de imagini cu care-și împodobește și în multe alte piese, versurile.

b) În capitolul acesta închinat răsunetului în epocă al literaturii populare e, desigur, locul să surprindem cîteva evidente înrîuriri de formă în afară de numeroasele influențe ce am și însemnat cu diferite prilejuri anterioare. Notăm astfel, mai întîi, utilizarea rimelor specific populare în nominativ sau acuzativ plural. Cităm din poeți diferiți :

A suflat din cer un vînt
Răsturnînd stupinele,
Azvîrlite pe pămînt
Năpădesc albinele.
Prisăcarul lui Cristos
Prăpădindu-și cheile,
Mi se uită mînios
Cum i-a spart știubeile.

(Voiculescu, *Colindul ninsorii*)

În Lucian Blaga apoi :

Adînc sub bătrînele,
verzile zodii,
se trag zăvoarele,
se închid fîntînile.

(*Noaptea ecstatică*)

iar în Ion Pillat :

Dormi, dormi, să te-adorm ți-am adus
Fluturii, frunzele, florile,
Și norii tiviți din apus
Ce zboară pe sus.

Serile, stelele, zorile,
Să dormi ți-am adus,
Ți-am adus.

(Cîntec de leagăn)

Rimele în genitiv alcătuiesc și ele un procedeu al poeziei populare, adeseori utilizat în poezia cultă. Cităm, de asemeni, spre ilustrație din diferiți poeți :

Colo-n umbra nukului,
Stă din vremea turcului,
Leagănul urzicilor,
Hanul rîndunicilor.

(Ion Pillat, *Hanul cu rîndunici*)

În V. Voiculescu :

Îmboldiți de sfîntul soare
Din oborul somnului,
În cîrezi șerpuitoare
Ies toți boii Domnului

(*Primăvara*)

În Ion Barbu :

Roata soarelui
Marelui.

(*Ritmuri pentru nunțile necesare*)

Cu o nuanță mai cultă prin lungimea versului :

Vino în grădina crinilor,
Uită-i glasul ascultînd cîntecele îngerești,
Focul stinge în măreția luminilor.

(Adrian Maniu, *Sufletul amantului sinucis*)

Sînt de menționat de asemeni și alte multe procedee formale ale poeziei populare ce au înrîurit lirica vremii, precum măsura scurtă a versului, tehnica onomatopiei, de pildă în Voiculescu :

Dar îl strigau pițigoi în ulmetul din preval,
Ici în deal, ici în deal, ici în deal,
Cintezii îl iscodeau din tufiș :
Cin'ți-a zis, cin'ți-a zis, cin'ți-a zis ?

(*Ionică*)

sau admirabila armonie imitativă în spirit cu totul popular din I. Barbu :

Chiondorîş
Cătă la vale
De pe şale,
Cînd la deal şi cînd la vale.
Curgeau betele tîrîş,
Iar în ploşca ei de guşe
De mătuşe,
Auzeai cum face : hîrşi

(După melci)

anume precipitări ritmice ca şi utilizarea uneori a interoga-
ţiilor în spirit popular :

Unde-s frunzele pădurii ? S-au pierdut.
Unde-s norii, călătorii ? S-au pierdut.
Unde-i rîul ce ne-a dus copilăria
Pe oglinda lui de gheaţă ? S-a pierdut.

(Ion Pillat, *Strofă*)

O problemă a formei de o mai mare importanţă o pune
însă folosirea în lirica vremii a lexicului popular.

Dacă în genere poeţii contemporani îşi construiesc versul
din elementele de frecvenţă circulaţie ale limbii literare con-
sacrate — coeficientul originalităţii desemnîndu-se din per-
sonala lor combinaţie — limbă literară ce purcede prin în-
treaga ei evoluţie istorică dintr-un substrat popular, unul
dintre aceştia — V. Voiculescu — se apropie totuşi cel mai
mult de graiul rural, într-un mod consecvent şi profund, pe
calea utilizării provincialismului rar şi necunoscut în alte ţi-
nuturi. Extragem cîteva exemple edificatoare :

Şi-n paragina hobăii, brusturi grei crescuţi grămadă
(*Lacul zînelor*)

în care *hobaie* cu înţelesul de «vale înfundată» sau «rîpă pră-
păstioasă» mai poate fi încă întîlnit în folcloristul Alexiu
Viciu sau C. Rădulescu-Codin.

În aur de pojarnic şi spumă de scumpie

(*Bărăgan în amurg*)

aceasta din urmă însemnând un arbust cu flori verzi-gălbui.
Crivățul sturloibat, ginere rău fără de treabă
(*Iarna de altădată*)

În care epitetul «sturloibat» egal cu „nebunatic”, „smintit”, cu o circulație e drept mai mare, are totuși un aspect sonor prea aspru.

Surla răsturnată sta într-un peș
(*Centaurul*)

termen întâlnit și în I. Ghica de exemplu («m-am pomenit cu trăsura într-un peș», egal cu «într-o coastă») dar puțin răspândit în literatură.

Gîndesc la vierul trupeș, cum nu-i îngheață teful
sau

Un munte de gînd cu aspre galbe

elemente ce ne întîmpină arare din literatură, dar care purced direct din graiul popular vorbit într-o anume arie lingvistică. Autenticitatea și pitorescul limbii aduc însă o contribuție estetică numai în unele cazuri, în care raritatea termenului nu e prea mare spre a-i întuneca exagerat înțelesul sau plasarea lui stilistică e abil întreprinsă. Impresia unui stil energic, aspru uneori, plin de seva robusteții rustice, se poate de asemenea obține pe calea folosirii provincialismului încă neșlefuit. E tocmai obiectivul pe care poezia lui Voiculescu îl realizează specific.

Înrîurirea graiului popular se mai exercită însă — într-un mod deosebit — și în poezia lui Ion Barbu, a scriitorului care se îndepărtează totuși cel mai mult de spiritul literaturii noastre tradiționale, prin întreaga lui mentalitate. Limbajul îi este uneori de o savoare cu totul și curat populară ce alterează însă — și observația a însemnat-o și T. Vianu în monografia sa despre poet — cu un parfum lingvistic cult și rafinat. Alături de pure expresii populare ce ating vulgarul chiar, precum

Hăt la cer
Vînăt cer

sau :

Hai-n zbor de șoarec sur
La ăl ciur

(Domnișoara Hus)

întîlnim :

Ciuruitul prapur sur
Ce-n azur străvechi întinge,
Îngălatul de azur
Rupt-a lumilor meninge

versuri în care, pe lângă neologisme tehnice, foiesc creațiuni lingvistice personale.

PROBLEMA FOLCLORULUI ÎN POEZIA EPOCII

Printre atâtea izvoare străine ale poeziei vremii, prin care, alături de un cercetător ca Mario Roques, sîntem îndemnați a constata «intrarea desăvîrșită și grabnică a poeziei românești în marea mișcare poetică a Europei întregi» (*La poésie roumaine contemporaine*, Oxford, 1934, p. 53), drumul ce studiul nostru a parcurs a putut întîlni urmele neîndoioase ale folclorului național a cărui contribuție la constituirea poeziei timpului nu mai poate fi de nimeni contestată în toată întinderea și profunzimea ei, colorînd-o astfel de un pitoresc specific autohton. O poezie sincronizată european deci, dar căreia nu-i lipsește — în același timp — boarea peisajului local ce și-a găsit fireasca expresie în variatele forme ale credințelor, obiceiurilor și literaturii noastre populare. Dacă limba națională e — fără îndoială — instrumentul cel mai caracteristic al unei literaturi, puternica ei originalitate izvorăște mai ales din consonanța ei generală cu psihologia etnică și conștiința artistică ce se dezvăluie embrionar în adîncurile zăcămintelor folclorice.

Cu descoperirea urmelor populare în desigurile poeziei contemporane, ca și cu reliefarea incidentală a funcțiunii lor estetice, cercetarea ce am întreprins nu și-a epuizat însă aria obiectivului ei. O nouă întrebare se ridică de acum. Pe baza materialului copios adunat, sîntem datorii a lămuri problema folclorică a poeziei contemporane încercînd a surprinde modalitatea proprie a soluțiunii ce i s-a dat, unghiul specific sub care generația poezilor vremii a privit această problemă în comparație cu perspectivele deosebite ale momentelor literare anterioare. Cum e și firesc, folclorul cu imensa lui diversitate și strălucitul lui pitoresc etnografic și estetic, a oferit poeziei

românești — în toate epocile dezvoltării ei — motive și expresii a căror utilizare ca «material» poetic, a variat cu mentalitatea specifică, proprie, a fiecărei generații de poeți. Momentele caracteristice ale evoluției noastre poetice, punctate succesiv prin numele Văcăreștilor, al lui Alecsandri, al lui Eminescu, Gh. Coșbuc și Sămănătoriștii, au cunoscut o folosire deosebită a folclorului — potrivit unei anume sensibilități și concepții artistice — la care ne vom raporta mereu, paralel cu prezentarea aspectului contemporan al problemei.

*

Poezia vremii e prin excelență expresia unui profund lirism ce străbătînd straturile superficiale ale sentimentelor clasice, pătrunde pînă la nebuloasa muzicală a subconștientului. Părăsind cu totul drumurile mari ale lumii exterioare, tărîmurile obiectivității epice, poezia timpului coboară vertical în adîncurile vieții interioare. Tumultul înfricoșător ca și fiorul subtil al sentimentului intelectual coexistă, într-un mod bizar, în cuprinsul liricii de care ne ocupăm.

Această subiectivă tonalitate a poeziei epocii a determinat direcțiunea folclorică ce a fost urmată. Din imensul material al credințelor, obiceiurilor și literaturii populare, sensibilitatea vremii a selectat numai elementele menite să-i potențeze lirismul, fie sub forma sentimentelor limpezi, fie mai ales sub aceea a vagului pulverizat în atmosfera poeziei. Mitologia astrelor și pămîntului, credințele ce privesc ființele animale sau viața sufletului, aparițiunile sfinte, motivele magice cu descîntecele și blestemele lor, cu ceața lor de vrajă, obiceiurile și ocupațiile, literatura populară în sfîrșit, au fost utilizate în măsura în care puteau să devină un material liric. Credința despre «cățelul pămîntului» sau cea despre «comori» de pildă, n-a folosit ca motiv al poemelor, ci numai ca element creator de atmosferă a sinistrului sau a tainei, ceea ce am și notat în cursul cercetării anterioare.

Cu totul caracteristic pentru această lirică exploatare a folclorului e sensul întrebuintării unor producțiuni tipic epice, precum colindul și basmul. După cum se știe, colindul povestind atîtea întîmplări biblice privind viața Mariei, a lui Isus sau a unor sfinți, e o producțiune dominant epică în care

elementul liric îl alcătuiește doar mica urare a finalului. Colindele poeziei culte au accentuat însă instinctiv caracterul liric. Citatul *Colind al ninsorii* al lui V. Voiculescu devine astfel o compoziție descriptivă și deci lirică. La rîndu-i basmul care constituie de asemenea o producțiune epică populară, n-a cunoscut forma unei simple versificări, ci i s-a deviat caracterul în sens liric prin sublinierea accentelor sentimentale (V. Voiculescu), prin valența decorativă ce i s-a acordat (Adrian Maniu), prin subtilizarea lui în vagul atmosferei (de asemenea Adrian Maniu), prin utilizarea lui alegorică întru exprimarea unor procese psihice, ca de pildă zbuciumul creației artistice (Voiculescu).

O exploatare lirică a folclorului s-a încercat însă și în alte momente ale evoluției noastre poetice. Dacă am trece cu vederea prima epocă a poeziei culte, cea a Văcăreștilor și a lui Conachi, lirică și ea, dar pe baze populare deformate de lăutari, *Doinele* lui Alecsandri au crescut din motivele populare corespundente, lirice de asemenea, iar Eminescu la rîndu-i a valorificat — potrivit sensibilității lui — filonul subiectiv în basme chiar. În fond, dintre toate aceste trei momente, cel eminescian este desigur cel cu mai profunde rezonanțe lirice.

Lirismul contemporan se cere dar desprins din acest cadru și surprins în substanța lui specifică în care au fuzionat numai anume elemente folclorice. După cum mai observam odată, lirica vremii — străbătînd crusta sentimentelor limpezi — sondează adîncurile subconștientului, umbrele iraționalului, lumea nebuloasă a tainelor, alături de liniile directe ale filozofiei intuiționiste a epocii. Creațiunea poetică a vremii străbate cu preferință tărîmurile visului și vrăjii, depărtîndu-se de proiectorul luminii raționale. Unul dintre cei mai tipici poeți ai acestei direcții — Lucian Blaga — a exprimat în primul poem al primului său volum, această bizară dar fermecătoare concepție :

Dar eu,
Eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
Și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
Nu micșorează, ci tremurătoare,

Mărește și mai tare taina nopții,
Așa îmbogățesc și eu întunecata zare
Cu largi flori de sfânt mister
Și tot ce-i neînțeles,
Se schimbă-n ne-nțeleșuri și mai mari.

(*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*)

Lirismul timpului se definește dar — într-unul din aspectele lui caracteristice — ca o expresie a tendinței de a pătrunde înconștientul, de a se apropia de absolutul considerat ca irațional. Încadrarea folclorului în această sensibilitate și concepție s-a realizat cu o evidență pe care descoperirea urmelor populare în poezia vremii a făcut-o desăvârșită. O mentalitate specific modernă s-a nutrit așadar cu străvechi elemente ce s-au ivit consonant din adâncurile tradițiilor naționale. Lucian Blaga — poetul ce pare a avea cel mai limpede conștiința acestei tendințe — scrie odată versurile ce exprimă tocmai ideea :

Închis în cercul aceleiași vetre,
fac schimb de taine cu strămoșii

(*Lauda somnului*)

sentiment al tradiției pe care și un poet ca Tudor Arghezi îl celebrează în minunata lui *Arheologie*.

Credințele despre vîrcolaci, despre cățelul pămîntului, mitologia comorilor cu duhurile lor, pomenirea atît de frecventă a unor vietăți miraculoase ce aparțin demonologiei ca șarpele, ursitoarea și misterioasele legături ale omului cu stelele, descrierea atît de amplă, în multe poeme, a practicilor magice însoțite de blesteme și descîntece, atmosfera de vrajă a multor compoziții lirice, o anume eflorescență a poeziei religioase, utilizarea obiceiurilor ce privesc moartea și folosirea bocetelor, ecourile tainice ale unor îndeletniciri eroice ca haiducia, străbaterea în «țara de peste veac» a unor colinde, — sînt elemente ce alcătuiesc un material prea bogat și prea caracteristic spre a nu se colora cu o elocventă semnificație. Accentuăm mai ales prezența — în lirica vremii — a descîntecului popular, a practicilor magice, a procedeelor medicinei populare, a blestemului, în care mentalitatea preștiințifică a misticii își găsește un aliment prețios. Și după cum cercetarea

anterioară a arătat-o, nu ne aflăm numai în fața unor utilizări incidentale ale elementelor magice, ci poeme întregi sînt construite exclusiv pe schelele motivelor descîntecului.

Spre a ilustra cu și mai mare evidență această generală difuziune a tainei în poezia vremii, să ni se îngăduie să apelăm și aci la motive ce par a nu avea legături cu lumea misterului. Ne alegem anume tema haiduciei cîntată adesea în spirit și formă populară de la Alecsandri și pînă la sămănătoristul Șt. O. Iosif, reliefîndu-se mai totdeauna aspectul ei eroic, moral sau cel mult ca în neîntrecuta *Doină* a celui din urmă, un moment descriptiv cu mai adînci rezonanțe. Cînd apoi Lucian Blaga avea cu *Haiducul* să reia motivul „descripția pădurii“, în care haiducul urma să se piardă, va depăși lumea aparențelor naturale, pătrunzînd în planul ascuns al tainelor și duhurilor :

Se duce tot mai adînc pînă unde
se închid toamna șerpilor sub stînci.
Va să desferece duhul pădurii
și șipote negre care cîntă.

Cultivarea atmosferei mistice se realizează însă mai ales în cadrul poeziei religioase. Eforturile — în această direcție — ale poezilor timpului alcătuiesc de asemenea o mărturie importantă. Izvoarele folclorice ale poeziei religioase culte, prin spiritul lor realist, prin principiile umanizării divinului și al localizării la orizonturile geografiei și etnografiei românești a baladei biblice, au orientat însă lirica noastră cultă pe un tărîm ce menținîndu-se mai mult în concret și firesc, nu se atinge decît arare cu sentimentul metafizic. Observația este foarte caracteristică pentru destinul poeziei noastre, care n-a cunoscut nicicînd acea tendință transcendentă a misticii apusene. Într-un moment atît de prielnic misticismului religios, poezia românească nu și l-a anexat totuși, decît sub forma unor intenții programatice sau a unor realizări ce — sub impulsul folcloric — au devenit laice.

Lirismul mistic al poeziei interbelice și-a însușit dar elementele corespondente ale folclorului într-un mod cu totul specific momentului. O observație trebuie să notăm însă aci, spre a evita o eventuală obiecție ce s-ar putea ridica. Fantasticul, sinistrul ori misticul se ivesc și din unele piese cu baze folclorice ale lui Alecsandri, precum *Crai nou*, *Ursita*,

Biserica risipită, Noaptea Sf. Andrei, ș.a. Deosebirea ne apare totuși cu multă ușurință. Poezia lui Alecsandri tratează aceste teme cu elemente pe de-a-ntregul exterioare, decorative și din punct de vedere al manierei romantice, artificiale adesea, față de sentimentul firescului și experienței directe ce caracterizează poemul epocii. Cu această precizare, încorporarea folclorului în poezia vremii se realizează într-adevăr, sub un unghi specific.

Lirismul nu-și epuizează însă cuprinsul prin motivul și atmosfera lui mistică. O perspectivă nouă ne oferă și un anume primitivism cult și rafinat, uneori voit și simulat, ce transpare dintr-unele poeme și a cărui firească explicație psihologică trebuie căutată în nevoia omului modern, saturat de o cultură ce i-a mărit în fond spaima metafizică, de a se refugia în aspectele simple, pure, viguroase, pline de seva naturii nealterate de vreo urmă a civilizației. O reînviere a poeziei pastorale așa cum cercetarea noastră anterioară a constatat-o, s-a putut astfel produce împrumutând folclorului citatul aspect dinamic al păstoritului și asociind acestuia haiducia. Descripțiile realiste cu atmosfera lor de impresionant fiesc, de cuceritoare frăgezime, ne întâmpină cu un farmec primitiv ce amintind pastorala populară, o depășesc totuși prin arta fină ce trădează pe poetul cultivat. Printre momentele evoluției noastre poetice e greu să mai întâlnești o atît de proprie fuziune a folclorului pastoral cu o sensibilitate artistică atît de subtilă.

Poezia timpului a selectat deci pentru cuprinsul ei liric, motivele folclorice ce i s-au părut mai adecvate stilului ei interior. Zăcămintele folclorului au fost însă exploatate și prin alte valori ce le constituie. Cum poezia vremii e într-un mod stăruitor preocupată de măiestria ei artistică, de o valență formală ce tinde către estetism chiar, folclorul a trebuit să fie exploatat și în această direcție. În partea închinată descoperirii urmelor populare în poezia vremii, am putut într-adevăr remarca alături de utilizarea folclorului ca un motiv al compoziției, frecvența folosirii lui ca un simplu element formal, ca o piatră componentă a construcției unei poeme, ca un instrument întru obținerea unor anume efecte emoționale. Numeroase imagini ale poeziei noastre — la timp relevate — s-au cristalizat pe baze folclorice. Reamintim din abundantul material mai sus detaliat numai unele: meta-

fora și alegoria construite din credințele în pîlpîirea focurilor de comori, în zbaterea șarpelui zguduit de păcatele diavolului pe care-l întrupează, imagini cu fond pastoral, haiducesc sau agricol, sensibilizînd diferite aspecte ale vieții materiale sau sufletești, basme alcătuiind cadrul numai al unui cuprins. Teme lirice din cele mai subtile precum, de pildă, plasticizarea funcțiunii poetice însăși cu zbuciumul ei fără egal în momentul dramaticei lupte dintre generoasa intenție a poetului și minimala lui realizare formală, fermecătoarea asociere a inspirației poetice cu munca păstorului sau plugarului de odinioară, au fost tratate prin prisma unor culori împrumutate direct folclorului.

O astfel de întrebuintare pare a se fi dat însă elementelor populare și în alte epoci poetice. Alecsandri a folosit astfel tehnica versului popular și uneori un grai apropiat lexicului rural. Sămănătorismul a urmat aceeași cale. O utilizare mai indirectă, mai artistică deci, cu un efect emotiv mai puternic, a realizat însă — în cel mai înalt grad — Eminescu. *Luceafărul* — mărgăritarul sintetic al operei sale — e pe de-a-ntregul construit în cadrele precise ale unui basm popular, cu tonalitate și măsură folclorică. Lirica noastră dintre cele două războaie i-a urmat — și în această direcție — intuiția artistică, dîndu-i însă o aplicație cu mult mai frecventă. Poezia vremii folosește astfel tezaurul folcloric ca pe un material de aleasă construcție, pe care — cu rafinată artă — știe să-l valorifice.

SOCIAL, NAȚIONAL ȘI UNIVERSAL ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Cele trei concepte — social, național și universal — la care se referă expunerea noastră în mod aplicativ și anume la domeniul literaturii românești, sînt strîns legate între ele, reprezentînd, în fond, felurite forme ale celui dintîi concept, ale celui social, în sensul cel mai larg al termenului. Înțelegem prin acesta noțiunea de bază care însumează tot ceea ce aparține relațiilor dintre oameni în procesul de producție al bunurilor materiale adică expresia concretă și istorică a socialului devine, de fapt, clasa socială. Naționalul rezemîndu-se, la rîndu-i, tot pe social, care rămîne categoria dominantă a elementelor ce-l compun — comunitatea de teritoriu, de limbă, de viață economică, de structură psihică exprimată prin cultură, de moravuri și de tradiții istorice — înseamnă, în realitate, o extindere a acestuia, după cum și conceptul de universal reprezintă o asemenea cuprindere și mai vastă a domeniului social.

Relațiile dintre cele trei concepte sînt, după cum spuneam, stringente, o dată ce, de pildă, o anume clasă socială e, într-un anume moment istoric dat, purtătoarea stindardului întregii națiuni, iar aceasta din urmă alcătuiește, indiscutabil, baza universalului.

Conceptele în discuție întrețin, prin urmare, vădite relații dialectice de mare organicitate, ceea ce, operația aplicării la un anume sector al culturii, la cel literar, ca în cazul de față, o va demonstra cu evidență.

Mai e necesar să amintim, în cuprinsul acestui preambul teoretic, că fiecare dintre cele trei concepte în parte, ca și raporturile dintre ele, sînt de natură istorică și că, prin ur-

mare, ele nu se lămuresc efectiv decât în funcție de epoca în care le situăm, ceea ce vom explica în cele ce urmează.

*

Tema și subiectul literaturii fiind totdeauna antropologice, centrul ei fiind, prin urmare, *omul*, se înțelege că arta literară nu-l va putea răsfărca decât prin reflectarea relațiilor sociale care-l cuprind și care-l leagă în primul rând de clasa lui socială în formațiile social-economice bazate pe clase. Totodată, însă, omul, ca subiect literar, aparține și unui popor sau unei națiuni, și prin aceasta apoi familiei de popoare, lumii întregi sau, cel puțin, unei mari regiuni a acesteia.

Nu se poate întâmpla altfel nici literaturii noastre și istoria ei, din epoca feudală și până astăzi, aduce numeroase mărturii în acest sens, reflectând deopotrivă socialul, naționalul și uneori universalul, după vicisitudinile și evoluția lor în timp.

Forma cea mai veche a oricărei literaturi și deci și a celei românești, o alcătuiește, după cum se știe, folclorul. El a apărut și la noi odată cu formarea poporului român și ne-a dăruit creația lui artistică orală. O periodizare a folclorului a rămas însă o problemă dificilă, întrucât prea puține specii pot fi fixate în timp ca, de pildă, baladele de voinicie sau legendele istorice în secolul al XV-lea și al XVI-lea, baladele de haiducie în secolul al XVI-lea — al XVIII-lea, cîntecele de stea în secolul al XVII-lea — al XVIII-lea etc., ceea ce înseamnă că o cercetare, pe etape istorice, a reflectării conceptelor noastre nu se dovedește cu puțință în acest caz. Ne vom mulțumi, de aceea, cu o privire de ansamblu, observînd că, în genere, folclorul românesc exprimă, în parte, așa cum se știe de mult, atitudinile protestatere ale maselor țărănești în doine, balade și nu rareori în proverbe, până în veacul al XIX-lea, apoi, în vremea noastră, atitudinea ideologică a clasei muncitoare în plină revoluție. Fără prezența acestor modalități ale socialului nici nu ne-am putea închipui folclorul românesc care e creat, în fond, prin contribuția acestor factori determinanți. E apoi ușor de remarcat că sectorul protestatar al folclorului cuprinde, de fapt, toate elementele poporului, limba, natura patriei, viața economică, reacțiunile psihice în fața lumii, zbuciumul istoriei sale dramatice. So-

cialul se confundă, în acest caz, în mod limpede, cu năzuințele maselor întregului popor. Folclorul oglindește totodată specificul acestuia, așa cum a fost săurit el în spațiul arcului carpatic. Fizionomia morală a poporului român, — format în cursul istoriei sale, în cuprinsul orînduirii feudale, în cadrul modului de producție respectiv al bunurilor materiale, a organizării lui politice, juridice etc. în contact cu alte popoare și în vîltoarea războaielor de cîmpire, pornite de acestea — freamătă astfel în toate producțiile noastre folclorice, imprimîndu-le acea notă distinctă ce poate fi atît de greu definită în sunetul ei particular.

Nu lipsește folclorului românesc nici categoria universalului în mai multe sensuri, pe care le vom preciza de îndată.

Folclorul nostru se înscrie, mai întîi, în blocul regional al popoarelor din sud-estul european, între care circulă motive și teme comune explicabile printr-un același spațiu geografic, printr-un același destin istoric, prin aceleași atitudini protestatare împotriva stăpînirii turcești și a asupririi boierești. Se iveau aici acel aspect al universalității pe care obișnuim să-l numim paralelism, adică identificarea, în mai multe literaturi, a aceluiași conținut afectiv și ideologic datorat unor cauze analoage. Creația noastră orală se bucură, așadar, de o universalitate pe care o putem numi cel puțin regională. În sfîrșit, nu se poate contesta folclorului nostru, prin înaltele valori etice ce cuprinde și prin alesul lui veșmînt artistic, interesul pe care-l trezește peste hotare din epoca lui Alecsandri și pînă astăzi. Acest ecou n-ar fi fost cu puțință dacă folclorul românesc n-ar avea certe virtualități universale.

Vechea noastră literatură din epoca feudală, cea din secolul al XVI-lea și pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea adică din perioada așa-numitului feudalism stagnant în cursul căruia au înflorit mai cu seamă lucrările religioase și cele istorice, alături de unele producții poporane de origine cultă, — ilustrează, cu puternic relief, ca determinante ale socialului, prezența naționalului și într-o măsură a universalului, cu toate raporturile ce am statuat între ele. Sub optica celor două culturi, toată această literatură în sensul cel mai larg al termenului, cuprinzînd și manifestări eterogene, a ogîndit atitudini de clasă opuse, marcate adesea nu numai prin nume și opere deosebite, ci chiar și prin fețele contradictorii ale aceleiași producții.

Traducerile religioase din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, a căror însemnătate în ce privește exercitarea limbii literare și chiar a unor valori estetice nu poate fi contestată, nu reflectă numai opera clericilor și a bisericii, ci și năzuințele păturilor populare nemulțumite de o cultură religioasă în limbi străine, pături dornice de a și-o însuși în limbă proprie. Micile expuneri teoretice prefăcând traduceri dovedesc limpede această tendință care plecând de la masele populare, reprezintă năzuința întregului popor de a marca însemnătatea acelui element diferențial care caracterizează în primul rând națiunea. Și aci, prin urmare, socialul lunecă spre valori general-populare, pe care apoi bogata literatură populară, apocrifă, bogomilică, hagiografică, cea a romanelor populare etc. le acoperă de asemenea, accentuând aspectele fabulosului și pasiunii maselor. Aceleași producții religioase și populare de care vorbim reflectă însă și aspecte ale universalității dacă ne amintim că ele intră, de fapt, în circuitul internațional al timpului ca expresie a tendinței generale de a se traduce Biblia în limba națională a tuturor popoarelor în cadrul reformelor religioase ale Renașterii, care au spart unitatea bisericii catolice. Exprimiind pe de o parte înrîuriri ale reformelor, iar de pe alta propriile noastre condiții interne care evoluează lent, dar sigur, spre satisfacerea intereselor spirituale ale maselor, toate aceste scrieri cuprind reflexe ale socialului, ale specificului poporului și ale universalului, în sensul paralelismului de care vorbeam.

Secolul al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea adună noi manifestări în aceeași direcție, de la traduceri mitropolitului Varlaam și pînă la Biblia lui Șerban, înclinînd apoi balanța spre o literatură mai originală cu predicile moralizatoare ale lui Antim Ivireanu. Utilizarea limbii române în biserică devine astfel un fenomen cultural-general exprimiind, într-un fel propriu, toate cele trei concepte de care ne ocupăm. Aceeași epocă impune mai departe pe scena istoriei noastre culturale și literare operele cronicarilor din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, de la Grigore Ureche și Miron Costin și pînă la Dimitrie Cantemir și I. Neculce, autori de scrieri istorice în care valorile literare, deși trec pe un plan secund, nu lipsesc totuși. Socialul reapare firește și aci, cronicarii reprezentînd în genere poziția clasei lor, dar gravitînd,

nu o dată, către interesele întregului popor prin lupta aprigă pe care o duc, dovedind, cu atîta ardoare polemică, originea noastră latină, continuitatea și unitatea poporului român în atmosfera generală a puternicelor relații economice și culturale dintre cele trei țări românești. Punctul lor de vedere nu mai este deci cel social-limitat ci, prin ideile lor fundamentale, al întregului popor, aducînd contribuții remarcabile dezvoltării conștiinței naționale de mai tîrziu și independenței noastre politice ca stat. În ce privește universalitatea, prin cronicari se intră, după cum se știe, în zona umanismului european al Renașterii, cu ajutorul Poloniei sau prin poarta Constantinopolului. Reflexele umanismului încep a scribi pe manuscrisele cronicarilor pregătind evoluția culturală a veacurilor următoare. Dar iată acum că se aude și primul nume românesc de răsunet mondial. Ne referim anume la spătarul Milescu, cel care călătorise în Germania, Franța, Suedia, Rusia, Siberia și China, cu misiuni diplomatice și culturale, nu numai om de știință europeană, la confluența teologiei feudale cu înrîmurile umaniste, ci și vădit talent literar, descriptiv, dramatic și retoric totodată, talent exercitat însă într-altă limbă decît cea a poporului său. Spătarul Milescu rămîne primul învățat și literat român care pornind din mediul cultural al țărilor românești ajunge — prin valoarea documentară și de multe ori literară a scrierilor sale — una din personalitățile culturii universale de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de-al XVIII-lea.

În ce privește acest din urmă veac, în a cărui primă jumătate tradițiile istoriografiei noastre culminează în opera lui Dimitrie Cantemir și I. Neculce, și aceștia nu numai autori de cronici și scrieri istorice, ci și literați, fără îndoială aspectul social devine și mai pronunțat. Limitele feudale nu lipsesc desigur, ceața mistică și teologală îi înconjoară încă, dar trecerea de la poziția lor socială la cea a poporului și apoi la încununarea universalității, în ce-l privește pe Cantemir, depășește tot ce se realizase mai înainte în acest domeniu. Dimitrie Cantemir își desfășoară activitatea, cu strălucire, în limba poporului său, dar și în latinește și grecește, limbi ce constituiau încă instrumentele universalității, urmărind deci, prin folosirea acestor mijloace expresive, atît obiective naționale cît și mondiale. El va lupta aprig, în continuarea tradiției cronicarilor, pentru originea latină, pentru unitatea neamului,

pentru impunerea valorilor etnografice ale poporului român, reflectând astfel, cu mare relief, aspectul național în sensul timpului. Dimitrie Cantemir a devenit apoi, așa cum se știe, o figură reprezentativă a umanismului mondial nu numai pentru că scria în limbi de circulație internațională, ci și pentru că posedea spiritul enciclopedic al vremii, fiind deopotrivă istoric, geograf, muzicolog, lingvist, filozof și literat, nelipsindu-i nici curiozitatea pentru matematică și fizică. Concepția lui despre cultură și civilizație se reazimă, ca cea a oricărui umanist, pe o mare și convingătoare prețuire a valorilor clasicismului antic și astfel el poate intra, și pe această cale, cu ușurință, în circulație mondială. Plecând de la tradițiile școlii istorice românești, Dimitrie Cantemir s-a înălțat spre universalitatea umanistă a timpului său ca nimeni altul dintre români. Lucrările lui literare sau cu aspecte artistice au adus contribuții de seamă la istoria romanului românesc și opinii caracteristice în problemele limbii noastre literare, exprimând astfel, o dată cu elementul universal, și pe cel specific al poporului său.

Contemporanul său, Ion Neculce, deține un alt fel de loc în istoria culturii și literaturii noastre prin accentuarea valorii artistice a operei, depășind chiar pe cea a cronicii propriuzise. Cu toate limitele sale sociale, comune cu ceilalți croniciari, Neculce reprezintă o dominantă populară și românească puternic afirmată prin talentul său literar, unanim recunoscut, prin arta sa narativă și descriptivă, prin anecdoticul său expresiv, prin baza folclorică a materialului utilizat, prin stilul oral și graiul său moldovenesc. Fără a avea direct răsunet universal, Neculce înfățișează mai ales matca poporului său, a specificului acestuia în momentul respectiv al istoriei, devenind apoi, mai târziu, izvor și model literar de la Alecsandri și pînă la Mihail Sadoveanu.

Priveliștea noastră istorică se desfășoară mai departe, pătrunzînd acum în secolul al XIX-lea în perioada descompunerii feudalității și a formării relațiilor burgheze, apoi a dominării celor din urmă în a doua jumătate a veacului. Răsfrîngerea în literatură a conceptelor de social, național și universal se produce, și de data aceasta, în mod firesc, dar sub alte unghiuri, în funcție de nevoile timpului și de cele ale evoluției sociale. Epoca formării și dezvoltării relațiilor burgheze, afirmînd tot mai accentuat comunitatea națională, va aduce cu

sine, ca o consecință, manifestarea mai vie a conceptului național și o perspectivă mai limpede spre cel universal, bazat, de fapt, pe cel dintâi.

Sfârșitul secolului al XVIII-lea și primele trei decenii ale celui următor, în fond o perioadă de firească tranziție de la vechi la nou, cuprinzând încă scrieri religioase și cronografe sau o poezie patriarhală și orientală cum era, în bună parte, și cea a Văcăreștilor și a lui Conachi, dar și atitudinile mult mai înaintate ale *Scoalei ardelenе*, exprimate literar prin *Tiganiada*, înregistrează socialul cu cele două laturi ale lui, cea boierească și cea burghez-populară, ce pot fi clar distinse chiar și în cuprinsul aceleiași scrieri. Elementul național, în matca tradiției cronicărești, dar cu mijloacele superioare ale filologiei și noii științe istorice a timpului, se afirmă, cu vigoare și spirit polemic, prin *Scoala ardeleană*, care reia temele latinității și le utilizează în sens politic.

Cea de-a doua etapă a acestei perioade, etapă care durează până la 1840, reprezentată în mod caracteristic prin spiritul lui Heliade, înregistrează un moment oscilatoriu între cultura generală și cea literară ca formă specială a artei, între conceptul de național și cel de universal, înțeles într-un mod pe care-l vom caracteriza de îndată. Etapă pune bazele noilor cadre și instituții culturale, asociații, presă, teatru, care au toate un vădit ascuțit antifeudal, de asemenea se trece la o febrilă activitate literară, reflectând, la rîndu-i, noile relații sociale în formație. Aspectul național îmbracă în literatură, am spune, mai ales o formă organizatorică, dar cuprinsul lui însuși nu e încă limpede, în această etapă în care se pun bazele națiunii burgheze. Conceptul universalității apare de asemenea în forme incipiente și se reduce, de fapt, mai mult la o năzuință spre valori mondiale, spre însușirea instructivă și educativă a marilor opere ale literaturii universale. Heliade redactează, după cum se știe, un plan al unei biblioteci universale și traduce, cu rîvnă, din clasici și romantici, deopotrivă. Universalitatea e aci numai un concept receptiv, ea e primită din afară, nu exprimă o activitate creatoare a națiunii noastre.

În următoarea etapă ce se extinde de la apariția *Daciei literare* la cea a *Convorbirilor literare*, conceptul social se impune în latura lui burghez-populară și se acoperă organic cu cel național. E vremea revoluției burghezo-democratice și a

consecințelor ei culturale și literare, a marilor reviste *Dacia literară*, *Propășirea* și *România literară*, ca și a unor scriitori ca N. Bălcescu, V. Alecsandri, M. Kogălniceanu, Al. Russo, C. Negruzzi, Cezar Bolliac. Avem acum o literatură originală, pe baze istorice și folcloristice, ca și o teorie literară militantă în spirit antifeudal și național. Perspectiva universală nu ni se deschide încă în afară de ecourile în străinătate ale poeziilor populare culese de Alecsandri și traduse în diferite limbi occidentale. Specificul național în spiritul noii epoci făurindu-se abia, pune doar bazele universalității viitoare.

Cu apariția *Convorbirilor literare*, în cel de-al VII-lea deceniu al secolului trecut, intrăm într-o nouă perioadă, în care socialul dobândește o altă structură, prin schimbarea poziției de clasă a burgheziei, până acum progresită și care, ca de altfel și în alte țări, trece la o atitudine retrogradă, în alianță cu elemente sociale pe care le combătuse până ieri. E vremea junimismului, care servește desigur baza lui de clasă, dar care e combătut, chiar în sînul lui, implicit, prin marile realizări literare ale epocii, prin opera lui Eminescu, Creangă și Caragiale. Lupta unora dintre junimiști împotriva spiritului revoluției pașoptiste reflectă un aspect al socialului și anume pe cel al clasei retrograde, pe cînd dimpotrivă, prelungirea spiritului pașoptist e susținută de cel de-al doilea aspect al junimismului, de elementele înaintate ale epocii, de scriitori pe care i-am amintit. Conceptul social care se impune, reprezintă, în fond, poziția maselor populare, întrucît realismul critic al *Satirelor* eminesciene, cel al comediei lui Caragiale și, cel mai implicit, al povestirilor lui Creangă, servește idealurile acestora. Socialul devine și acum, cu și mai mare dîrzenie, național și popular, și marele talent al scriitorilor amintiți îl înveșmîntă în valori artistice, care-i comunică expresiv conținutul. Poezia lui Eminescu reprezintă un summum al reflectării estetice a componentelor esențiale ale națiunii; limba cu virtualitățile ei artistice cele mai înalte pentru stadiul vremii, natura patriei în aspectele ei cele mai caracteristice și anume în cele ale codrului și plaiului, evenimentele tipice ale istoriei, însușirile psihice ale poporului, cultura lui folclorică și toate tradițiile lui spirituale, poziția ideologică a maselor determină de viața economică. Toate acestea se întrunesc într-o sinteză unică, așa cum o realizează orice mare personalitate.

O caracterizare asemănătoare din punct de vedere național se poate aplica și lui Creangă, și, în alt fel, lui Caragiale, fiecare realizând, desigur, valori artistice distincte și originale.

Conceptului social și național i se adaugă însă, de îndată, cu privire la cei trei mari scriitori amintiți, și cel universal. Faptul că fiecare dintre aceștia a realizat prin opera lui o sinteză artistică originală a virtualităților naționale alcătuiește pedestalul neîndoielnic al universalității. Și istoria relațiilor literare mondiale a confirmat-o în mod concret, numele lui Eminescu, Creangă și Caragiale fiind integrate patrimoniului artei universale prin numeroase traduceri în diferite limbi, prin comentariile ce s-au produs peste hotare, prin reprezentări pe principalele scene ale lumii.

Desfășurând ultimele aspecte ale priveliștii noastre istorice, ne oprim acum la cel din urmă deceniu al veacului trecut, în care platoul dominant ni-l oferă *Contemporanul* și mișcarea din jurul lui. Socialul începe a se impune de acum pe latura cea mai înaintată a lui, în opoziție cu junimismul, reluând tradițiile revoluționare de la jumătatea veacului, sub impulsul unei noi clase în formare, a clasei muncitoare, care începe a se ridica, și a ideologiei marxiste. Cu toate oscilațiile și limitele teoretice cunoscute, cu toate deficiențele artistice ale mișcării de la *Contemporanul*, teoria și critica literară pentru care militează se impun chiar în ochii adversarilor, creîndu-se astfel preludiul literaturii socialiste de mai târziu. Conceptul de național ca și cel de universal, îmbracă acum, ca o consecință a noului element social și în cadrul evoluției evenimentelor, alte aspecte, care se apropie de cele actuale. Distingem începuturile răzimării naționalului pe noua clasă, a muncitorilor și asistăm, prin urmare, la zorile națiunii socialiste. Conceptul de universal va luneca de asemenea spre o altă formă și anume spre cea superioară a internaționalismului socialist, bazat pe similitudinile de luptă și muncă ale unor oameni care aparțin mai multor națiuni. Se pregătește deci un concept al universalului care preconizează reflectarea în artă a ideii de justiție socială, prin respectul față de om, combaterea exploatării de orice fel și dragostea pentru patria socialistă.

Socialul se va reflecta firește din nou și în literatura de după 1900, îndeosebi prin înrîurirea mediului rural, devenit materia, tema și determinantul ideologiei generale a sămănă-

torismului și poporanismului, iar, prin înrîuririle mediului urban — determinantul tematicii și poziției ideologice a simbolismului. Deosebiri sensibile s-au ivit însă între sămănătorism și poporanism prin concepția mai înaltă a celui din urmă cu privire la artă, la tendința ei socială și la reflectarea realist-critică a numeroase aspecte negative ale societății timpului. Socialul cu diferitele lui nuanțe și concepții se va face deci simțit și în această etapă. Conceptul de național va evolua, și el în funcție de curente amintite, sămănătorismul făurind un concept cu tendințe naționaliste, șovine, poporanismul un altul mai democrat și mai realist, reprezentantul lui — G. Ibrăileanu — construind la *Viața românească* o teorie a specificului național, de caracter antirasist și antișovin, în timp ce simbolismul va dilua conceptul sau nu va fi preocupat prea mult de semnificația lui. Universalitatea va apărea ca un concept confuz la sămănătoriști sau de-a dreptul ca unul pe care naționalismul nu-l dorește, pe când la poporaniști universalitatea va fi clădită adecvat pe teoria amintită a specificului național, istoria literară devenind pentru Ibrăileanu o „istorie a eliberării de sub modelele străine“, încurajându-se astfel o literatură originală, fără de care nu se poate cuceri universalitatea. Simbolismul, în sfârșit, va preconiza un concept al universalității bazat, în bună parte, mai ales în realizările lui poetice, pe imitații și paralelisme cu literaturile străine.

În literatura dintre cele două războaie, răsfrîngerea socialului îmbracă forme și mai diverse și mai complexe, dată fiind accentuarea contradicțiilor dintre clase și violența tot mai mare a conflictelor dintre ele. Criza societății capitaliste devenind tot mai acută și clasa dominantă neputînd-o stăvili, literatura reflectă acest proces printr-un realism critic, din ce în ce mai pronunțat. Se cultivă îndeosebi specia romanului și scriitori ca Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Victor Ion Popa, Cezar Petrescu descriu sugestiv și critic, în diferite grade de intensitate, societatea timpului. Poezia se alătură și ea, în parte, acestei critici generale, cu Tudor Arghezi, G. Bacovia sau G. Topîrceanu. Curente ca modernismul cu numeroasele lui aspecte, sau tradiționalismul sub formă mistică sau naționalistă, înregistrează și ele diferitele fețe ale socialului, sfîșiat de contradicțiile pomenite. Creșterea influenței muncitorești se resimte tot mai puternic, prin orientarea democratică, progresistă și antifascistă a unor scriitori ca G. M. Zamfi-

rescu, Al. Sahia, Mihai Beniuc, Zaharia Stancu și alții. Reflec-tarea în literatură a conceptului de național se diversifică și ea potrivit bazei sociale de la care se pleacă. Tradiționalismul încorporează, de pildă, un concept naționalist sau șovin, în timp ce modernismul are tendințe cosmopolite. Realismul critic nutrește însă vederi mai sănătoase, însușindu-și un concept mai organic despre națiune. Universalitatea variază și ea, la rîndu-i, în funcție de curentul și momentul istoric respectiv, tradiționalismul tinzînd, de pildă, a o ignora, modernismul a o reduce la uniformitate cu literaturile străine, realismul a o privi adecvat, de la baza ei națională firească.

Reflectarea în arta literară a celor trei concepte funda-mentale de care ne ocupăm, dobîndește, în anii puterii popu-lare, valențe proprii, specifice. Elementul social determinant devine acum, după cum se știe, clasa muncitoare, și literatura epocii de după eliberare dezvoltă în formele ei artistice, dra-matica luptă din trecut a poporului muncitor pentru drep-turile sale legitime și înscăunarea biruinței sale în prezent prin înlăturarea definitivă a exploatării de orice tip. Arta literară, ca una din fețele evoluției noastre culturale, răsfrînge astfel temele și problemele construirii societății socialiste multilateral dezvoltate, printr-o cuprindere multilaterală și complexă a realității sociale în devenire ca și a tradițiilor de luptă ale poporului. Alianța clasei muncitoare cu țărănimea muncitoare alcătuiește o altă temă, ce se răsfrînge artistic în literatura contemporană, dezvoltînd, dintr-un nou unghi de vedere, viața satului în plină transformare socialistă. Toate genurile și speciile literare oglindesc și servesc noua cauză a patriei, sub îndemnul determinantelor sociale pe care le-am amintit. Numele scriitorilor aparținînd tuturor generațiilor care s-au încolonat pe același drum, e pe buzele tuturor.

Conceptul național nu este mai puțin prezent în literatura epocii noastre, concretizînd elemente noi ce-l compun astăzi în cadrul națiunii socialiste. Între conceptul național și cel de clasă nu se ivește nici o contradicție. Marxism-leninismul îmbină optica de clasă cu cea națională, întrucît există ele-mente comune între diferitele clase ale societății și anume limba, teritoriul, tradițiile culturale, viața economică asemă-nătoare. Specificul național e astfel prezent în arta socialistă a poporului român, pătrunsă în vremea noastră, de un aprins

patriotism, oglindit deopotrivă, în toate genurile și speciile literaturii contemporane.

În ce privește, în sfârșit, conceptul de universalitate, el reprezintă o tendință din cele mai limpezi ale artei literare. El se bazează, ca și în trecutul apropiat, dar cu o intensitate mult mai accentuată, pe elementul național, și departe de a preconiza o sărăcire a acestuia, îl cultivă și-l întărește. Se produce de fapt aci o unitate organică între național și universal, cel din urmă îmbrăcînd forma specifică a internaționalismului socialist. Într-adevăr, nimeni nu poate contesta că oamenii muncii aparținînd unor națiuni felurite au o întreagă serie de însușiri comune: condiții de trai analoge, o factură psihică asemănătoare, un mediu cultural și politic de același fel. Internaționalismul socialist alcătuiește baza conceptului de universal în arta literară a epocii noastre. Datorită lui se produce fenomenul de paralelism dintre literaturile țărilor socialiste, a celor progresiste din Occident ca și o vie circulație a valorilor artistice pe plan internațional.

În cadrul literaturii mondiale contemporane, literatura română își aduce contribuțiile ei prin specificul său național, încheiat în stadiul socialist al istoriei sale ca și prin reflectarea condițiilor particulare în care poporul nostru își construiește și desăvîrșește patria lui socialistă. Să nu uităm, în același timp, că misiunea lui universală e cu putință și datorită alesei calități a imaginilor artistice în care literatura actuală a izbutit să întrupeze tematica și ideologia ce o caracterizează. Proza lui Mihail Sadoveanu, cu atît farmec nostalgic, curgînd ca o apă pe un întins șes moldovean în albia unei limbi de o sugestivă expresivitate sau poezia lui Tudor Arghezi cu atîtea surprinzătoare cuceriri artistice în domeniul stilului și al limbii spre a cuprinde vîltoarele lăuntrice ale unui suflet modern, concretizează doar două aspecte distincte și caracteristice ale capacității creatoare a poporului român prin sinteza socialului cu naționalul și universalul.

1967

SPECIFICUL NAȚIONAL AL LITERATURII ROMÂNE

Preocuparea pentru specificul literaturii românești nu aparține, desigur, numai epocii contemporane, în care aceasta a devenit curentă. Ea a apărut de mai multe ori în cursul istoriei literare și anume nu numai de-a lungul secolului trecut, perioada firească de formare a ideologiei naționale, ci și mai înainte, în epoca feudală.

Preocuparea s-a ivit astfel, mai întâi, după cum se știe, după influența slavă, care a durat din secolul al X-lea și — în forme mai puternice — pînă în cel de-al XVI-lea. Sub înrîurirea reformelor religioase, a celei luterane îndeosebi, și ca o expresie vădită a condițiilor interne, au apărut primele transpuneri în românește ale cărților religioase, cu motivări semnificative ce privesc nevoile interne ale răspîndirii „învățăturilor” biblice în limba poporului: „ca să fie mai lesne și mai ușor a ceti și a înțelege oamenii cea proști”, cum scrie prefața Cazaniei din 1581 sau cea a Tetraevanghelului din 1561: „să fie popilor românești să înțeleagă, să învețe rumânii cine-s creștinii”. Limba străină adică slavona timpului, nu mai convenea nici preoților și nici, mai cu seamă, oamenilor simpli, pentru că n-o înțelegeau. Este, fără îndoială, aci, o primă formă a unei luări de poziții față de o influență multiseculară susținută de păturile privilegiate, atît pentru biserică, precum și pentru administrație, și care se referea la limba poporului român.

În veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea, cînd influența slavă slăbise pînă aproape de stingere și fusese înlocuită cu cea a lumii greco-orientale, lupta pentru limba română în biserică și stat se va continua pînă la biruința definitivă. Fiecare etapă a acestei bătălii spirituale înseamnă o nouă

afirmare a specificului poporului român în domeniul limbii literare, preocuparea teoretică devenind ea însăși tot mai limpede și mai explicită.

În același domeniu al limbii literare și concomitent în cel al istoriografiei, cronicarii pășesc, în această vreme, cu și mai mare fermitate și mai ales cu o știință pe care o încitase vechiul umanism al Renașterii apusene prin intermediul școlilor poloneze și al centrului cultural din Constantinopol. De data aceasta se pune problema originii limbii și poporului român în sensul romanității și, prin urmare, specificul începe a se afirma cu mai multe precizuni și în raport cu popoarele înconjurătoare. Cronicarii popularizează, în limba poloneză și latină, informațiile cu privire la originea poporului nostru. Tonul cronicarilor e adesea polemic și exprimă cu dârzenie, pentru motive politice și patriotice evidente, caracterele proprii ale poporului român în comparație cu cele ale altor popoare.

Problema particularităților naționale se pune însă, cu mai mare limpezime și eficacitate, în pragul secolului al XIX-lea, în momentul trecerii de la feudalism la capitalism. Școala ardelenă ilustrează cea dintâi această poziție, scoțând în puternic relief, prin contribuțiile filologiei și istoriei timpului, romanitatea limbii și a poporului, ridicând la un nivel mai înalt studiile cu privire la aceasta. Specificul național, sub aspectul romanității, se însoțește acum cu un puternic accent polemic ce depășește cu mult lupta anterioară a cronicarilor. În timp ce o astfel de poziție se afirmă în Transilvania, primele decenii ale secolului al XIX-lea o apucă, în Principatele Românești, pe un alt drum în ce privește literatura propriuzisă. Se produce aci, dincoace de Carpați, fenomenul integrării culturii și literaturii române în circuitul Europei occidentale. E perioada traducerilor teoretizate și conduse de Heliade, prin care pătrund la noi, o dată cu bunurile materiale ale apusului, luminismul, preromantismul și romantismul, de caracter mai ales francez. E epoca în care același Heliade preconiza o bibliotecă de literatură universală, după modelul lui Aimé Martin și va transpune el însuși, în românește, numeroase scrieri aparținând tuturor curenților literare ale timpului.

Saturată de traduceri, imitații, adaptări și prelucrări, literatura română înregistrează însă, de îndată după această etapă, marele moment național și social, cristalizat în jurul revo-

luției din 1848. Vor apărea acum *Dacia literară*, *Propășirea* sau *România literară*, și M. Kogălniceanu va porni o acțiune aprigă împotriva „traducțiunilor care nu fac o literatură” și va statua, cel dintâi, o teorie fermă a specificului național, bazată pe originalitatea etnografică, lingvistică și istorică a poporului român.

După această nouă perioadă, începînd din al 7-lea deceniu al veacului trecut, va apărea curentul „Junimii”, care va pune din nou accentul pe integrarea în cultura europeană. Se produce însă aci, pentru prima oară, un fenomen deosebit față de epocile anterioare. Într-adevăr, în timp ce acestea aveau un cuprins ideologic relativ omogen, subliniind cînd elementul universal, cînd pe cel național, junimismul devine eterogen, lăsînd cîmp liber atît tendinței integrării manifestărilor teoretice și artistice, cît și specificului național, reprezentate prin A. D. Xenopol și prin marii clasici ai timpului, M. Eminescu și I. Creangă. Cele două linii paralele se continuă pînă la sfîrșitul secolului trecut, revista „Contemporanul” însăși cuprinzîndu-le prin încadrarea în ideologia socialistă a vremii, dar și prin considerația vie pe care a arătat-o folclorului și literaturii naționale.

Primele două decenii ale secolului următor vor aduce precumpănirea elementului național prin sămănătorism și poporanism, ca o reacție împotriva tendințelor cosmopolite prea accentuate anterior. Este o epocă în care teoria specificului național dobîndește una din formele cele mai înalte, prin contribuția eminentă a revistei „Viața românească” și a lui G. Ibrăileanu. Se combat acum exaltările naționaliste, rasiste sau șoviniste ca și toate formele cosmopolitismului și se afirmă sociologic baza națională a culturii și literaturii, subiectiv, ca o concepție proprie a poporului român, obiectiv, ca o reflectare a relațiilor etnografice și istorice.

În perioada dintre cele două războaie, teoria specificului național îmbracă forme noi, cu tendințe vădite spre tradiționalism și misticism. Pe de altă parte, numeroasele curente și școli moderniste se așază în albia cosmopolitismului, și cînd ajung totuși să realizeze uneori valori estetice remarcabile, acestea se înalță pe o bază vădit națională, care contrazice doctrina lor fundamentală. Literatura socialistă a timpului descoperă soluția dialectică a integrării în ideologia cea mai înaintată a vremii și concomitent în cadrul specificului

național. În sfârșit, revoluția culturală a epocii noastre acordă teoriei specificului național însemnătatea ce i se cuvine într-o nouă atmosferă ideologică.

Incursiunea istorică ce am întreprins nu are însă numai un interes introductiv, cum s-ar putea crede. Ea ne dăruiește câteva concluzii care privesc fondul însuși al problemei, după cum vom vedea de îndată.

Reținem astfel, mai întâi, faptul că elemente ale teoriei specificului național sau aceasta însăși în toată amploarea ei, au apărut după o perioadă de saturatie cu influențe străine. Teoria s-a ivit într-adevăr, în forme rudimentare, după influența slavă și după cea bizantină, apoi, în forme dezvoltate, după diferitele momente de integrare, ca cel al lui Heliade, al junimismului, al simbolismului sau al diferitelor tipuri ale modernismului de după primul război mondial. Ea a apărut totdeauna ca o expresie a restabilirii cumpănii drepte, ca o restituire a originalității în pericol.

Este însă aci locul să ridicăm, cel puțin în treacăt, problema influențelor despre care au vorbit — de fapt — toți cei care au redactat teorii ale specificului național. Aci trebuie subliniată însă o deosebire radicală între influența nivelatoare a modelelor și influența catalitică pe care o teoretizase expresiv Lucian Blaga, aplicînd-o însă greșit numai raporturilor dintre cultura română și cea germană. Influența catalizatoare adică cea care joacă rolul unui incitant, cu scopul de a cristaliza propriile noastre virtualități creatoare, nu e numai admisibilă, ci și absolut necesară. În literatura română ea s-a exercitat cu rodnice rezultate din toate părțile, atît din lumea culturii franceze sau germane, cît și din cea rusească. Influența nivelatoare însă, cea care duce la adaptări, prelucrări și imitații compromițînd originalitatea literaturii naționale, nu poate fi, desigur, cultivată. Diferitele teorii ale specificului național au apărut la români nu împotriva influenței catalitice, care constituie un proces organic firesc al fiecărei literaturi, ci împotriva influențelor modelatoare și anihilatoare.

În energia și oportunitatea teoriilor specificului național trebuie să vedem o primă caracteristică proprie a literaturii noastre: conștiința originalității ei și afirmarea necesară a acesteia în momentele de integrare. Totodată, ca un fel de revers al medaliei, apare setea de cunoaștere a valorilor ar-

tistice aparținând altor popoare, dorința lărgirii orizontului cultural prin urmare, depășirea închistării egotiste și recunoașterea interdependenței culturale a națiunilor.

Din aceeași incursiune istorică, reținem, mai departe, ca o altă însușire a teoriilor literare mai sus amintite, caracterul lor puternic militant, observat de toți cercetătorii. De la prefețele traducerilor religioase, de la predosloviile cronicarilor, de la paginile aprinse ale Școlii ardelenne la înflăcăratele declarații ale scriitorilor pașoptiști la operele marilor clasici din a doua jumătate a veacului, de la sămănătorism la poporanism și pînă la unele forme pozitive ale teoriei specificului național în perioada dintre cele două războaie, de la acestea și pînă la teoria marxist-leninistă cu privire la specificul național, militantismul s-a afirmat continuu, fără abatere, de la polemica ușoară și pînă la atitudinile cele mai violente. Desigur, acest caracter nu privește numai evoluția teoriei literare, ci reflectă întreaga dezvoltare a beletristicii noastre, ceea ce o cercetare viitoare ar urma să expliciteze. Cine ar putea pune la îndoială trăsătura vădit militantă a operei lui Budai-Deleanu, a celei a lui V. Alecsandri, a lui Eminescu sau Caragiale, a lui Coșbuc sau Octavian Goga, a celei a lui N. Iorga, M. Sadoveanu sau T. Arghezi? Chiar și în formele cele mai stilizate ale artei, în simbolismul lui Macedonski, în poezia metafizică a lui Blaga, ba chiar și în ermetismul lui Barbu, nu lipsesc dacă privim mai atent, urmele ascunse ale acestui nobil militantism în slujba ideologiei naționale și a formelor artistice proprii ale poporului român.

Printre caracterele specifice ale literaturii noastre, permanentul ei contact cu folclorul a fost totdeauna celebrat ca o puternică notă distinctivă. Folclorul a constituit, într-adevăr, tradiția perpetuă a literaturii române înlocuind lipsa unei epoci clasice la care alte literaturi ca, de pildă, cele occidentale, s-au raportat mereu. Începînd încă din epoca feudală, relațiile cu folclorul au fost, după cum se știe, vii la un Dosoftei sau Neculce, care au prelucrat nu numai concepțiile populare, ci și modalitățile artistice ale prozodiei sau narațiunii. Monumentul literar al Școlii ardelenne — *Tiganiada* — e pătruns de spirit și stil popular, izvoarele lui clasice, fiind ele însele prelucrate în optica folclorică. Literatura noastră modernă în epoca ei de tranziție, nu s-a mărginit doar la explorarea zăcămintelor populare, ci a ajuns chiar la confundarea

cu acestea, de pildă, în opera lui I. Barac, P. Aaron și mai ales a lui Anton Pann. Îi aparține desigur mișcării revoluționare din 1848 meritul de a fi demonstrat însemnătatea etnografică, istorică și estetică a folclorului, dar și de a-l fi recomandat ca izvor permanent al literaturii culte și ca ilustrare caracteristică a specificității naționale. Practica artistică a scriitorilor pașoptiști, în frunte cu V. Alecsandri, a exemplificat — ea însăși — această tendință. În a doua jumătate a veacului, M. Eminescu, I. Creangă și I. L. Caragiale au mers pe aceeași linie, fiecare în felul său propriu. Nici mișcarea din jurul *Contemporanului* și a posterității sale pînă la sfîrșitul secolului n-a ignorat însemnătatea folclorului pentru creația literară. Tradiția s-a perpetuat, sub noi forme, la scriitori ca G. Coșbuc, Al. Vlahuță și B. Delavrancea, pentru ca, după 1900, sămănătorismul și poporanismul s-o preia teoretic și practic, cu modalități proprii. Literatura dintre cele două războaie, cu toate tendințele ei cosmopolite în cadrul modernismului, n-a părăsit nici ea filonul folcloric, nici chiar în poezia celor mai de seamă artiști ai timpului, a lui Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu și Tudor Arghezi. Proza lui M. Sadoveanu, crescută cu totul în atmosfera folclorică atît în ce privește concepția cît și arta narativă, ilustrează, la rîndu-i, aceeași direcție. Literatura actuală, în sfîrșit, n-a pregetat să urmeze același drum, în lirie în deosebi, unde izvoarele folclorice apar firesc, într-un cadru general care apropie mereu arta literară de popor. În cursul acestei lungi tradiții, creația cultă a utilizat bazele folclorice în mai multe feluri și anume prin împrumuturi sporadice de elemente de conținut și formă, prin trăsături dezvoltate artistic a unor teme și motive cărora li s-a respectat, cu fidelitate, structura ca, de pildă, în *Făt-Frumos din lacrimă* al lui Eminescu, în sfîrșit, prin folosirea subiectelor ca mijloc expresiv pentru noi idei ca, de exemplu, în *Luceafărul* eminescian.

Întemeierea specificului național pe argumentul folcloric mai necesită încă unele precizări asupra cărora nu se insistă de obicei. Folclorul nu exprimă, pe toată întinderea lui, particularități exclusive ale poporului român. O bună parte a tematicii și tratării aparține folclorului universal prin fondul de idei și sentimente general-umane, ceea ce determină încadrarea lui în tipologiile internaționale. O altă zonă se înrădăcinează în aria sud-est europeană, așa cum se întîmplă lu-

crurile, de pildă, cu renumita legendă a Meșterului Manole care circulă în tot acest spațiu geografic, ba chiar emite radiații spre Ungaria. Rămîne însă un nucleu specific, exprimînd sentimentele și concepțiile de viață ale poporului român, ca și virtualitățile lui artistice proprii, așa cum se oglindesc, de exemplu, în giuvaerul poeziei noastre populare, în *Miorița*, făurită din mediul oierilor români de pe teritoriul național și fără corespondențe în folclorul altor popoare. Caracterul strict specific al literaturii române urmează, așadar, să se refere, mai cu seamă, la acest ultim sector al folclorului. Firește, nu trebuie să procedăm nici prea rigid cu prilejul acestor delimitări. Temele și motivele folclorului universal sau balcanic prezente în folclorul național au primit, de fapt, pecetea mediului înlăuntrul căruia circulă, ceea ce se aplică atît conținutului de idei și sentimente cît și procedeelor artistice. Rămîne însă statuată observația după care gradul cel mai intens al specificității îl posedă zona particulară a folclorului.

Tradiția folclorică determină, desigur, în primul rînd și în modul cel mai larg, caracterul popular al literaturii române, ceea ce — de asemenea — s-a observat de multe ori și de multă vreme. Această trăsătură se prezintă însă și sub alte aspecte și dintre acestea se impune, mai întîi, accesibilitatea integrală a limbii naționale, organul de expresie al literaturii. Spre deosebire de limba literară a multor popoare occidentale, limbă ce s-a diferențiat în diferite grade de cea populară, limba română a rezistat atît asalturilor curentului latinist, cît și celui italianist din secolul al XIX-lea, ca și năvalei barbarismelor de tot felul. Ea a rămas un mijloc limpede de comunicare pentru membrii întregii națiuni din orice pături ar face parte și a oferit astfel literaturii un instrument de expresie de largă accesibilitate. Caracterul popular al limbii se răsfrînge apoi și asupra procedeelor artei scriitorilor, stimulînd vivacitatea creației lor. Cei mai de seamă dintre aceștia, de la Neculce la Budai-Deleanu, de la Alcsandri la Eminescu, I. Creangă și Caragiale, de la Coșbuc și pînă la Arghezi și Sadoveanu — se disting prin ceea ce s-a numit oralitatea literaturii naționale, adică prin impresia trăirii intense a faptelor și a zugrăvirii vii a personajelor care par a ne vorbi direct, alături de autor, conferind astfel tuturor genurilor literare o trăsătură ce aparține, prin excelență, drama-

turgiei. O astfel de înrîurire o exercită, fără îndoială, arta narativă a lui Neculce, Budai-Deleanu, Creangă, Caragiale sau Sadoveanu prin accentul familiar, apropiat, sfătos, învăluitoare, sugerînd comunicarea directă de la om la om. Nu produce același efect o bună parte a poeziei lui Arghezi prin caracterul sincer, neocolit al acesteia, prin vioiciunea, prin convingerea hotărîtă pe care o afirmă, prin stilul cotidian, cu aluviuni populare pe care-l utilizează și transfigurează?

Am înfățișat mai sus cîteva caractere specifice ale literaturii române, care priveau ansamblul acesteia. Le adăugăm acum trăsături mai apropiate de structura artei literare însăși.

Referindu-ne mai întîi la conținut, vom observa că o modalitate specifică a literaturii române ne-o oferă fondul ei însuși adică realitățile naționale pe care le reflectă în mod obișnuit. E vorba de natura patriei, de obiceiurile poporului român, de structura lui socială, de bogata și dramatica lui viață istorică, de procesul revoluționar al actualității socialiste, cu alte cuvinte de principalele date geografice, etnografice, sociale și istorice care alcătuiesc obiectul curent al literaturii naționale. E evident că toate acestea sînt într-un înalt grad specifice și că, prin urmare, transfigurarea lor artistică aruncă noi lumini asupra caracterelor particulare ale literaturii române.

În ce privește reflectarea naturii patriei, nu e pentru nimeni o noutate că aceasta constituie o temă fundamentală a literaturii noastre. Natura e larg cuprinsă atît în folclorul național cît și în literatura cultă, alcătuiind astfel un filon continuu și organic.

Cele mai de seamă obiective ale naturii sînt, desigur, în primul rînd codrul și plaiul, temele principale ale literaturii populare, legate de viața noastră istorică și de străvechea ocupație păstorească. «Codrul, frate cu românul», apare în numeroase producții folclorice, elemente ale acestuia («frunza verde») deschizînd numeroase poezii populare, chiar dacă apoi acțiunile, ideile și sentimentele dezvoltate nu mai au nici o legătură cu versurile introductive. Plaiul, la rîndu-i, e cadrul dramei din *Miorița*, capodopera păstorilor români, darul lor artistic cel mai specific. Poezia cultă a preluat temele naturii de la Văcărești și Alecsandri, și pînă la Eminescu și Sadoveanu, în proza lirică a acestuia.

Literatura română descoperise sentimentul naturii înainte de înrîurirea romantismului, prin folclorul ei, baza permanentă a inspirației poetice. Chiar și la scriitori de factură mai livrescă, ca de pildă, la Eminescu, asupra cărora influența romantică s-a exercitat puternic, distingem, cu ușurință, viguroase ecouri populare împletite cu cele romantice și dominate, de fapt, de cele dintâi. Nu vom întâlni, de aceea, în lirica noastră descriptivă decât rareori, și atunci datorită unor înrîuriri eterogene, atitudini romantice față de natură, de felul opoziției ostentative sau impasibilității unui Leopardi sau Vigny, nici transformarea naturii într-un imperiu al groazei ce strivește pe om cu aspectele ei terifiante, ca în unele ipostaze ale romantismului. Natura e, dimpotrivă, cum observam, „frate cu românul“, în raporturi de familiaritate prin urmare cu acesta, cu atât mai mult cu cât în vremuri tulburi, ea îl ocrotește și-l ajută, ca în renumitele versuri eminesciene :

„Și de-aceea tot ce mișcă în țara asta, riul, ramul
Mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este“.

Natura participă la durerile și bucuriile omului ca una care reprezintă un fel de imensă ființă colectivă care-i este aproape. Exemplul lui Sadoveanu se impune de la sine pe acest tărâm. Și trebuie observat, și de data aceasta, că paralelismul spiritual dintre fenomenele naturii și cele umane, reflectă în proza lui Sadoveanu mult mai puțin răsfrîngerile romantismului cît pe cele ale poeziei populare. Atitudinea față de natură nu e apoi nici panteistă, nu se produce nici un fel de fuziune mistică a omului cu natura, păstrîndu-se totdeauna distanța relativ contemplativă. E aci locul să amintim frumoasa și adecvata caracterizare a acad. Ath. Joja, dintr-un studiu publicat în 1965, după care raportul dintre om și natură e în literatura și cultura noastră de tip apolinic, nu dionisiac. Realizarea acestui echilibru spiritual, expresie a simțului măsurii de certă origine română, comun întregii culturi naționale, alcătuiește, fără îndoială, una din fețele cele mai evidente ale specificului nostru național, reflectat în literatură.

Cu privire la acest sentiment al naturii, mai trebuie să adăugăm încă o observație, și anume una referitoare la extinderea acestuia dincolo de planul terestru. După cum se știe, folclorul cuprinde în multe din operele sale, culminînd

cu *Miorița*, tendința de a îmbrățișa mental vastitatea cosmosului, astrele principale, soarele luna, luceafărul, stelele. Preocuparea nu e mai puțin prezentă în poezia cultă de la *He-liade* și Gr. Alexandrescu și pînă la Eminescu, Blaga și Arghezi. *Luceafărul* eminescian îndeosebi, dar și *Scrisoarea I* și *Sărmanul Dionis* exprimă în mod tipic sublima contemplare a cosmosului. Poezia actuală o reia, sub înrîurirea marilor succese ale științei contemporane în explorarea spațiului cosmic prin unele versuri ale lui Beniuc, Labiș și ale multor poeți tineri. Sentimentul naturii se dilată, așadar, pînă la proporții cosmice, exprimînd o sete nestinsă de infinit, fără a tulbura totuși prea mult relațiile familiare dintre om și natură, relații despre care am vorbit mai sus.

Valorile etnografice cuprinse în folclorul literar ca și în literatura cultă ilustrează, și ele, la rîndu-le, aspecte ale specificului național, cu toate interferențele firești cu bunurile etnografice universale sau cu cele ale popoarelor învecinate. Un vast sector al folclorului ni-l oferă poezia obiceiurilor străvechi, a celor legate de sărbătorile de iarnă, de cele ale primăverii și verii, de cele ale momentelor principale ale vieții omenеști (nașterea, căsătoria, moartea), la care se adaugă literatura descîntecelor, a proverbelor și zicătorilor, exprimînd experiența milenară a poporului. Literatura cultă, în măsura în care zugrăvește viața păturilor rurale — și aceasta a constituit totdeauna subiectul cel mai răspîndit al acesteia — a preluat descrierea obiceiurilor tradiționale care se reflectă, după cum se știe, în opera celor mai de seamă scriitori români, de la Alesandri la Eminescu și Coșbuc, cel care visase o «epopee poporală», cuprinzînd elementele mitologice și etnografice, de la aceștia și pînă la Goga și Sadoveanu. Aspectul etnografic, prezentat artistic, alcătuiește, prin urmare, o parte integrantă a specificului național al literaturii române.

Referindu-ne, în sfîrșit, la condițiile sociale și istorice particulare ale poporului român, constituind și ele o latură a specificității naționale, literatura noastră le-a reflectat continuu, începînd cu folclorul și terminînd cu valoroasele opere ale literaturii contemporane. Relațiile de clasă de-a lungul veacurilor, vicisitudinile unei istorii zbuciumate, împletirea celor dintîi cu celelalte, au constituit conținutul unei bune părți a literaturii noastre. Datorită lui s-au dezvoltat amplu poema, nuvela și mai ales romanul și drama istorică de la

C. Negruzzi și V. Alecsandri, și pînă la Al. Davila, B. Delavrancea, M. Sorbul, Camil Petrescu și M. Sadoveanu. De asemenea, o și mai puternică dezvoltare a cunoscut romanul social de la N. Filimon la Duiliu Zamfirescu, de la aceștia la Cezar Petrescu și mai ales la Liviu Rebreanu, în sfîrșit la reprezentanții actuali ai speciei, oglindind luptele revoluționare ale poporului român din trecut și pînă astăzi.

Apartine apoi, de asemenea, conținutului reprezentarea în literatură a structurii psihice și a concepției de viață a poporului român, în raport cu mediul natural și social în care trăiește ca și cu evoluția istorică a acestuia. În considerațiile de mai sus, am și consemnat unele din trăsăturile ce alcătuiesc specificitatea facturii psihice reflectate în literatură. Reamintim astfel dîrza conștiință a originalității noastre culturale și literare paralel cu setea de cunoaștere a valorilor universale, caracterul militant al literaturii naționale, caracterul ei adînc și larg popular, sentimentul vast al naturii terestre și cosmice, în sfîrșit, acestora trebuie, desigur, să li se adauge altele, dar nu poate fi vorba aci de o enumerare epuizatoare și limitativă.

O trăsătură evidentă a specificului literaturii române se dovedește a fi realismul ei consecvent. Cu privire la realismul folcloric românesc nu s-au publicat pînă acum decît puține studii, ca, de pildă, cele ale prof. Liviu Rusu. Nu e totuși greu de observat că tendința realistă cuprinde, cel puțin, largi sectoare ale folclorului ca cele ale poeziei obiceiurilor, ale anecdotelor și snoavelor, ale ghicitorilor, proverbelor și zicătorilor, ale strigăturilor, în sfîrșit. Toate aceste sînt legate direct de viața satelor, de cea socială și individuală deopotrivă, de experiența seculară a oamenilor, și utilizează consecvent instrumentele observației atente și minuțioase, ca și pe cele ale umorului, satirei și criticii. Ele scot la iveală, totodată, caracterul unitar al unei bune părți a folclorului, ca și, din nou, trăsătura combativă a acestuia. Ceea ce e însă și mai semnificativ e, desigur, faptul că pînă și producțiile fabuloase, cum sînt, de pildă, legendele și basmele, se dezvoltă într-un puternic cadru realist în ce privește peisajul rural, chipul și costumele eroilor, obiceiurile lor țărănești, viața lor de fiecare zi. Poveștile lui Creangă transpun și potențează la maximum această străveche tendință realistă.

În ce privește literatura cultă, caracterul ei dominant realist ar putea fi cu greu contestat. Secolul al XIX-lea a cunoscut mai multe valuri dense de realism, care au cuprins pe cele mai de seamă nume ale scrisului național. A fost mai întâi perioada lui C. Negruzzi, N. Filimon și I. Ghica, apoi cea a lui I. Creangă, I. L. Caragiale și I. Slavici, urmată de cea a lui D. Zamfirescu și Barbu Delavrancea, apoi cea a lui Rebreanu, Camil Petrescu, T. Arghezi și M. Sadoveanu, la care epoca socialistă a adăugat realizările cele mai accentuate realiste de pînă atunci. Ar putea fi oare caracterizată literatura noastră cultă în mod dominant ca o literatură fantastică sau romantică? Referindu-ne, pe de altă parte, la romantismul românesc al secolului trecut a cărui amploare e pentru toată lumea evidentă, de la generația lui Cîrlova și pînă la Eminescu, nu e totuși acesta însoțit de o serie de note care-l apropie de unele aspecte ale realismului? Iată, de pildă, vigurosul caracter combativ al romantismului românesc, care a servit cu atîta avînt cauza revoluției din 1848. Iată atitudinea lui categoric antifeudală, care s-a exprimat printr-un spirit critic ascuțit în fabula și satira timpului. Iată preferința pentru «fiziologiile» de tip balzacian ale unor romantici, trădînd astfel certe înclinații realiste. Iată acuitatea observației realiste la romantici ca C. Negruzzi, B. P. Hașdeu sau A. Odobescu. Dar opera lui Eminescu însuși, a celui mai de seamă și tipic romantic al secolului trecut și al întregii literaturi române, nu exprimă ea filioane realiste care au apărut, cu refief, în chiar epoca maturității poetului cel puțin în violentele lui satire? Să adăugăm caracterul realist al unei părți a vocabularului poetic eminescian despre care vorbește, de curînd, pe larg, L. Găldi, referindu-se la «realismul de inspirație populară, la cel al poeziei lirice și la cel satiric», în volumul său despre *Stilul poetic al lui Mihail Eminescu*. Se adaugă la acestea atît de sugestiva observație a lui Tudor Vianu, care constată că romantismului românesc îi lipsesc «marii fantăști», marii obsesivi, tipurile excesive de patetici neguroși sau de contemplativi extatici adică de fapt unele din figurile specifice ale romantismului european.

Dacă am cuteza să întrebăm acum care e formula artistică a literaturii române, încadrarea exclusivă în cuprinsul realismului ar fi oare satisfăcătoare? Desigur că nu, dată fiind

sfera prea largă a conceputului. Sînt necesare noi precizări, dar nu ne vom opri decît asupra unora. Ne referim anume la caracterul raționalist ca și la tendința împăciuirii omului cu natura și cu întreaga lume înconjurătoare de unde deducem spiritul echilibrat al rațiunii, cu alte cuvinte, sîntem îndemnați și noi, ca și alți cercetători, să proclamăm clasicismul ca formă generală a literaturii noastre. Asociat cu realismul, despre care am vorbit anterior, subscriem la formula artistică a clasicismului realist, evidențiată mai demult în cercetările de filozofie a culturii naționale.

Sînt, desigur, încă multe de spus în acest domeniu al specificului artei literare românești. Ar trebui precizate speciile și genurile literare în care s-a creat la noi, cu preferință și în mod constant, ar trebui studiate mai profund formele literare particulare ale prozodiei naționale în raport cu cele ale altor literaturi ca și atîtea alte probleme pe care doar o cercetare colectivă le poate birui.

Mai rămîne să ne referim, în sfîrșit, la încă o latură a specificului literaturii românești, care nu poate fi, în nici un caz, ignorată. E vorba anume de caracterul propriu al limbii române ca organ expresiv. Nimeni nu contestă, desigur, individualitatea și originalitatea limbii noastre între celelalte limbi romanice și în raport cu celelalte popoare învecinate. Ea cuprinde o serie de valori fonetice, vocalice și consonantice, modalități particulare ale accentului, valori lexicale și expresii caracteristice, valori sintactice și stilistice etc. care alcătuiesc împreună materialul expresiv menit a fi utilizat artistic. Ne aflăm, cu alte cuvinte, în fața unui sistem complet de virtualități estetice care dau limbii române calități specifice și pe care filologii au început să le studieze de pe vremea lui Ovid Densusianu. Toate aceste valori sonore alcătuiesc apoi, în cele din urmă, armonia proprie numai limbii române, cîntecul ei specific pe care-l intonează deopotrivă poezia sau proza, populară și cultă.

Toate trăsăturile mai sus menționate nu trebuie, firește, privite în mod izolat și apreciate parțial, ci, dimpotrivă, legate între ele și coordonate într-o unitate relativ stringentă, care abia prin ansamblul ei sintetic constituie specificul național autentic al literaturii noastre. Desigur, unele din aceste trăsături pot fi întîlnite și în literatura altor popoare și,

de aceea, e necesară, printr-o aplicare largă și atentă a metodei comparative, o operație de individualizare față de literatura națiunilor învecinate, dar și față de cea a celor mai depărtate, îndeosebi de literatura popoarelor romanice. Se vor circumscrie atunci, cel puțin, diferențieri de nuanțe și intensități care vor încercui mai precis și, cu mai multă strictețe, specificitatea noastră propriu-zisă. Însușirile de mai sus rămân însă, după părerea noastră, definitorii pentru o caracterizare generală a literaturii române.

1967.

PRÉSENTATION

Nous avons recueilli, dans ce volume, une série d'études concernant l'art populaire — dont quelques unes ont été élaborées depuis longtemps et sont épuisées — études qui suscitent encore l'intérêt des lecteurs et des chercheurs de spécialité. En dépit du fait, qu'à première vue, elles vous donnent l'impression d'être très variées, elles se cristallisent quand même clairement autour d'un axe unique, s'occupant de la phénoménologie de l'art populaire et des relations avec les autres types psychologiques et sociaux de l'art, avec „l'art primitif“, avec „l'art infantile“ et surtout avec „l'art culte“ et ses multiples formes. Le volume contient des recherches appartenant à la discipline qui autrefois était désignée sous le nom de „science générale de l'art“ (allgemeine Kunstwissenschaft) à l'encontre de l'esthétique avec laquelle les études qui y sont intégrées, ont de nombreuses contingences — et d'autres qui se situent dans le cadre de l'histoire littéraire, mais se basant toujours entièrement sur l'art populaire et cette fois — ci sur l'art de la parole.

Nous avons placé dans le premier groupage deux recherches d'une certaine ampleur, intitulées Le concept d'art populaire et Aspects de l'art populaire villageoise qui — tout en utilisant un riche matériel ethnographique et folklorique — dépassent les objectifs particuliers de ces disciplines vers la problématique générale de l'art considérée dans le contexte des types analogues dont nous venons de parler.

L'art populaire s'y reflète dans son processus de création de manière phénoménologique, ensuite psychologique et sociologique et, finalement aussi psychologique et sociologique comme expression de sa circulation sociale. Le but de la re-

cherche consiste dans la définition spécifique de l'art populaire par rapport aux autres types de l'art, tout en mettant en relief, surtout ses étroites relations avec la vie réelle des couches populaire. Et c'est justement ce dernier trait qui nous a incité de la considérer — dans la deuxième étude — non seulement du point de vue théorique et spéculatif, mais aussi tenant compte de ses relations concrètes avec celle des collectivités qui l'a crée. Il a été donc nécessaire d'utiliser la méthode de la recherche monographique de terrain, poursuivant par son application, le déploiement de la beauté artistique populaire «sur le vif», intégré organiquement au flux continu de la vie collective du village.

En nous posant dans Le concept de l'art populaire la question de savoir si l'art populaire exprime d'une façon claire, une valeur esthétique, nous rencontrons nombre de doutes. Les oeuvres qualifiées comme oeuvres „d'art populaire“ évoquent le plus souvent, les caractères du „symbole“ ou de „l'instrument“ comme si elles n'étaient pas l'expression d'une finalité sans but ou d'une activité qui se suffit à elle-même, mais qui servent au contraire à des fins extra-esthétiques ; ce qui signifie parfois de simples valeurs-moyens vers des objectifs qui les dépassent. Les fonctions utilitaires et sociales dominent, dans bien des cas, les fonctions esthétiques tout en les maintenant dans un état d'effervescence latente pouvant s'actualiser artistiquement par le développement continu des valeurs-moyens transformées progressivement en buts absolus. Vu son caractère essentiellement hétérogène, l'art populaire prend une importante note différentielle par rapport au concept de l'art culte dont la norme générale obligatoire reste la tendance à la réalisation esthétique, mais en même temps l'art populaire se rapproche de l'art primitif, chargé lui aussi de fonctions magiques, utilitaires ou sociales et, à la fois, esthétiquement non différenciées. Entre ces deux concepts, au point de vue de la valeur esthétique, nous constatons, quand même, une différence d'ordre graduel. Car, il est évident que l'intensité et la propagation des fonctions extra-esthétiques se réalisent surtout et plus profondément dans le cas de l'art primitif que dans celui de l'art populaire où les caractères hétérogènes toujours présents, évoluent pourtant vers des valeurs sociales et par suite esthétiques. La position de l'art populaire se définit par conséquent, comme occupant une place intermédiaire

entre l'art primitif, dont il hérite de fait, et l'art culte vers lequel il évolue d'une façon lente, mais sûre. Au cours de la description du phénomène artistique populaire, nous avons néanmoins relevé d'autres notes qui constituent le contenu de notre concept. Nombre de caractères généraux tels que : la compréhension de l'art populaire dans la seule perspective de son créateur, la pantonymie, l'association des arts populaires en unités naturelles, leur objectif quelquefois utilitaire, caractères qui se réduisent finalement à l'enchevêtrement de l'art populaire avec les autres formes de la vie sociale — conséquence du caractère hétérogène de l'art populaire déterminé ci-dessus — différencie ce concept de l'art culte où la présence d'une valeur esthétique entraîne la possibilité d'une contemplation absolue qui isole l'œuvre artistique de son créateur et dissout en même temps le phénomène de la pantonymie, grâce à localisation de l'esthétique exclusivement dans „l'œuvre“, de même que la séparation et la spécialisation. La stricte solidarité de l'art populaire avec les formes de la vie sociale, le rapproche d'une façon naturelle de l'art primitif dont il est séparé simplement par des différences graduelles. De même comparé aux deux autres formes de l'art primitif — l'art infantile ou l'art schizofrénique — l'art populaire diffère justement, par son caractère social, de l'art infantile ou schizofrénique. Plus loin, en analysant le phénomène artistique populaire du point de vue „valeurs et motifs“, nous avons rencontré encore d'autres notes caractéristiques. Ainsi l'art populaire nous a paru contenir des valeurs de fond à un degré moins intense que l'art primitif, mais plus puissant que l'art culte. La sélection des motifs dans l'art populaire se présente comme ordonnée par des représentations de la collectivité, comme dans l'art primitif, mais contrairement à l'art culte où il règne une certaine liberté. Cependant tous ces éléments n'aboutissent qu'à une différenciation graduelle entre l'art primitif et l'art culte. Ensuite, en examinant les motifs de l'art populaire, leur uniformité dans un même ou plusieurs domaines de l'art, enfin leur uniformité dans le temps et dans l'espace, nous avons relevé une nouvelle qualité qui rapproche les deux arts, mais qui les différencie en même temps graduellement ; car dans l'art culte l'uniformité et la monotonie sont évitées par la possibilité des variations subjectives de la fantaisie créatrice. Une note caractéristique importante nous

a été suggérée par la structure symbolique des motifs dans l'art populaire, contrairement à l'art culte, dont le symbolisme dépourvu d'influence magique est en même temps le produit spécifique de l'invention artistique. L'étude essentielle des formes d'art populaire, nous a inspiré les solutions de l'art populaire au problème de l'espace par l'évitement de la troisième dimension dans la plastique, par l'action presque exclusive dans le plan, par l'ordination de moyens souvent simples ou bien par le manque total d'ordination ; tous ces caractères nous les reconstruisons aussi dans le domaine de l'art primitif, mais non dans celui de l'art culte qui travaille dans l'espace tridimensionnel et ordonne par des procédés fort compliqués. De même que dans l'art primitif, nous avons retrouvé dans l'art populaire, aussi la perspective de valeur remplaçant la perspective d'optique, seulement à un degré plus restreint. L'utilisation du matériel dans l'incorporation des idées nous a paru suivre la voie de l'utilité des objets dans l'art populaire et primitif et plus tard seulement les suggestions d'ordre esthétique. Ce dernier fait rattache, une fois de plus, l'art populaire à l'art primitif. Enfin à la suite d'une ample discussion concernant la typologie dualiste de l'art et son argumentation, nous avons déterminé le type artistique vers lequel tend l'art populaire dans le sens de son encadrement dans le type «imaginatif» au «expressionniste». Nous avons remarqué en même temps que — comparé au même type d'art culte procédant d'une réaction voulue contre l'impressionnisme — l'art populaire, comme l'art primitif — présente le caractère d'une intuition primaire, initiale, absolue de l'abstraction. Aussi l'art populaire nous a-t-il paru dépourvu d'unité et d'originalité, ce qui lui associe le concept du style dominant impersonnel et non historique, tout comme dans l'art primitif et contrairement à l'art culte. La récapitulation de ces éléments nous donne l'image suivante : il nous apparaît graduel, seulement, mais — d'une manière sensible — différent de l'art primitif. Et, à part quelques différences graduelles par rapport à l'art culte, il s'en sépare profondément par sa position vis-à-vis de la valeur esthétique, sans arriver toutefois à une totale séparation d'essence.

Dans la seconde partie de cet ouvrage, nous avons examiné le phénomène artistique populaire sous l'angle dynamique du processus de sa création, en essayant de surprendre

les notes qui les distinguent dans la modalité de la création artistique, ou bien, qui les différencient des autres formes primitives. En analysant, tout d'abord, les facteurs créateurs, nous nous sommes trouvés en face de deux solutions principales : l'une collectiviste, l'autre individualiste. L'art populaire est considéré comme une création de la collectivité, tandis que l'art culte comme l'exposant exclusif d'une individualité créatrice, dans la première solution. Cela permet une séparation tranchante des concepts, l'art populaire étant considéré lui aussi comme une expression de l'individualité créatrice dans la deuxième solution, qui, pour cette raison, ne permet plus de distinction de concepts. Nous avons discuté l'opposition des deux solutions au point de vue sociologique, et nous avons conclu que l'art populaire doit être toujours considéré comme représentant la spiritualité de la collectivité qui se manifeste par l'individualité. En nous appropriant la solution collectiviste, nous lui avons donné cependant une base sociologique moderne. L'art populaire est l'art de la collectivité, mais celle-ci prend — en premier lieu — la forme sociologique de la communauté. Le terme de «populaire» a été ainsi tour à tour déterminé par *vulgus in populo* tout d'abord, par la communauté même, ensuite. En comparant cette position à celle de l'art culte, nous avons constaté qu'entre les deux concepts, seule une différence graduelle est à remarquer, du moment qu'au fond, l'art culte n'échappe lui non plus, à la pression de la collectivité, quoique celle-ci soit atténuée dans le dernier cas. Cependant nous avons remarqué, dans le cas de l'art culte, la possibilité, pour l'individualité, de dépasser héroïquement le niveau de la communauté et de s'affirmer elle-même comme facteur d'une nouvelle collectivité : le public. Comparé à l'art primitif, l'art populaire diffère ici encore, graduellement. En effet, il est naturel que, dans le cadre de la communauté primitive, la pression soit beaucoup plus puissante que celle qui se manifeste dans la communauté populaire. Quant à la séparation du concept de l'art primitif de celui de l'art infantile ou schizophrénique — sous le rapport des relations avec la collectivité — elle se produit par la note solipsiste qui caractérise ces deux derniers. En définissant l'art populaire comme un produit de la collectivité avant tout, nous n'avons pas étendu la réduire exclusivement à la catégorie de cette communauté typique, appelée «village». Le

„village“ n'est pas le seul créateur d'art populaire. À côté viennent se grouper d'autres unités sociales dont l'art ne saurait être nullement qualifié comme „culte“, mais dont le niveau peut dépasser celui d'une culture rurale. Le criterium social ne possède donc pas le secret de la distinction de concepts. On a donc essayé de la remplacer par un criterium psychologique et notamment par la condition psychique de la création populaire. Une mentalité primitive, a-t-on dit, donnerait naissance à l'art populaire, une mentalité logique à l'art culte. Mais en comparant les deux mentalités, leur opposition nous a paru être encore une fois uniquement graduelle, ce qui veut dire que l'art populaire ne peut pas différer, d'une façon essentielle, de l'art culte. En constatant la présence indubitable et dominante de la mentalité primitive dans l'art populaire, nous avons remarqué en même temps que ses effets sont diminués par l'influence de la structure logique des facteurs psychiques nationaux et régionaux. L'art populaire nous ne l'avons donc pas identifié avec l'art primitif comme certains savants ont voulu le faire. Ensuite nous avons essayé de pénétrer plus profondément dans le processus psychique de la création populaire et nous avons constaté que, dans tout le groupe des arts primitifs, nous nous trouvons en présence d'un phénomène d'inhibition des fonctions créatrices avant la cristallisation définitive de l'oeuvre. Ce dernier phénomène varie, quant à l'intensité, dans le cas de l'art populaire comparé à l'art primitif proprement dit, à l'art infantile ou bien à l'art schizophrénique. Enfin, ce qui nous a paru spécifique pour l'art populaire, c'est son caractère ouvert, continuellement créateur du processus dont il procède ; tandis que l'activité des fonctions créatrices finit par la réalisation, dans l'hypothèse de l'art culte.

En comparant ces conditions à celles de l'art culte, nous nous sommes persuadés que l'apparition de l'art populaire est dû — outre un déterminisme économique à part, — à des circonstances historiques spéciales qui l'ont différencié de l'art culte dont les valeurs furent créées sous l'impulsion de l'antiquité gréco-romaine découverte pendant la Renaissance et par un contact soutenu avec l'art international.

Dans la dernière partie de notre ouvrage, nous avons présenté l'importance de la circulation comme élément essentiel du concept. Nous avons montré notamment qu'une oeuvre

d'art ne peut appartenir à la sphère artistique populaire qu'à la condition sine qua non d'avoir parcouru les phases du processus de circulation — avec ses deux moments concomitants, destructif et constructif — encadrée dans la communauté par le dynamisme des forces psycho-sociologiques que nous avons mentionnées et qui déterminent, plutôt inconsciemment, la pénétration de l'oeuvre dans une zone spirituelle relativement non-personnelle, non-temporelle, abstraite. Le concept d'art populaire doit, pas conséquent, être fondé surtout sur la base essentielle de la circulation. Par cela, il se différencie nettement de l'art culte qui traverse, comme nous l'avons vu, un processus de circulation qui tend à lui faire garder, autant que possible, sa structure originelle. Entre ses concepts avoisinants, l'art populaire tient donc en général une situation intermédiaire avec des différences graduelles par rapport à ceux-ci. La constatation a pu être vérifiée, autant dans le domaine de l'étude descriptive de l'oeuvre, que dans celui de la création et de la circulation. Considéré sous toutes ces perspectives à la fois, notre concept souffre par conséquent de certaines imprécisions de nature organique. Placé au confluent des échos toujours renouvelés de l'art primitif avec les nouveaux raisonnements de l'art culte, l'art populaire les réunit tous ensemble sous le même toit, une face en avant, l'autre en arrière, semblable à la créature mythique de Janus.

Dans l'étude suivante, nous avons présenté — ainsi que nous l'avons déjà démontré — une recherche concrète en décrivant quelques uns des aspects de l'art populaire, tels qu'ils apparaissent dans un village du district de Făgăraș, de la région du sud de la Transylvanie. Nous nous sommes occupé surtout de l'art décoratif, de l'embellissement des portes cochères et de l'intérieur des maisons villageoises en utilisant la méthode statistique afin d'enregistrer objectivement et de la manière la plus précise, les manifestations respectives. C'est ainsi que nous avons été en état de déterminer les types décoratifs et leur diffusion dans le contexte du village que nous avons étudié. Ce qui nous a préoccupé ensuite, ce sont les différentes fonctions sociales de la décoration, l'origine et la signification des motifs dans le cadre de la communauté étudiée. Dans le paragraphe final nous avons essayé de pénétrer dans la mentalité artistique du paysan en nous nous appli-

quant à surprendre son attitude particulière envers les problèmes esthétiques.

Le second groupage, en quittant autant le domaine de la science générale de l'art que celui contigu de l'esthétique, se situe — nous l'avons d'ailleurs déjà mentionné — dans l'aire de l'histoire littéraire dans la mesure où son objet — la littérature — s'appuie sur l'art populaire de la parole. Après avoir décrit antérieurement le processus de circulation de l'art populaire vers l'art culte et inversement, en nous rapportant à presque toutes les modalités de l'art (arts plastiques, musicales et poétiques), nous nous limitons maintenant à la littérature et nous réglons le projecteur de l'étude vers l'aspect spécial de l'influence des valeurs ethnographiques et folkloriques sur la littérature culte dans quelques-unes de ses moments caractéristiques. Cette fois — ci nous avons choisi, à cette fin, de nos études plus récentes, une recherche concernant la période de 1848 tellement typique pour l'intérêt qu'elle a voué à la littérature populaire durant l'époque de première affirmation de l'originalité nationale dans les Pays Roumains. Dans l'étude intitulée *Les préoccupations de théorie littéraire d'Alecu Russo et leurs fondements populaires*, Alecu Russo (1819—1859) que nous considérons chronologiquement, le premier représentant de ce mouvement littéraire, est présenté, non seulement comme un admirateur et propagateur de la poésie populaire, mais encore comme théoricien de sa mise en valeur du point de vue artistique, les poètes étant estimés par l'écrivain comme «des gardiens et propagateurs des thèmes populaires». Dans l'étude suivante, dédiée au *Fondement folklorique du conte* : „Dănilă Prepeleac par Ion Creangă”, nous nous sommes rapportés à la période des grands classiques de la littérature roumaine, nous arrétant comme il va sans dire, à l'écrivain typique — en ce qui concerne le prolongement des procédés de la création populaire jusqu'à la littérature culte — à Ion Creangă (1837—1889). A celle-là, s'ajoute ensuite une recherche plus ample intitulée *Fondements folkloriques dans notre poésie d'entre les deux guerres* où l'on démontre que la base populaire n'a guère manqué à cette période récente et que les poètes les plus représentatifs du temps, en partant de I. Pillat, V. Voiculescu et jusqu'à Lucian Blaga et I. Barbu n'ont point hésité, eux aussi, d'utiliser les matériaux et même les suggestions artistiques de la littérature populaire. L'étude

étaie les sources folkloriques du lyrisme moderne de la période d'entre les deux guerres. Quelques uns des matériaux de cette poésie sont identifiés dans les croyances et coutumes, dans les genres de la littérature populaire à l'exemple des cantiques de Noël («colinde») ou des contes ; on constate qu'on y peut surprendre la poésie de l'irrationnel.

Les fondements populaires apparaissent aussi dans la poésie religieuse de l'époque, mais seulement en tant qu'éléments d'humanisation de la divinité et d'une conception générale réaliste. Enfin on constate — à forte raison — que les influences des aspects de la forme folklorique, ne manquent guère dans les images (métaphores, allégories, comparaisons) ou dans la versification. Les étroites relations entre l'art populaire et l'art culte de la parole, se sont affirmées vigoureusement comme une tradition créatrice continuelle, en cristallisant en fait et essentiellement — la structure du classicisme national, durant les trois moments les plus caractéristiques du développement de l'histoire littéraire roumaine.

Les deux dernières études du groupage que nous présentons, s'avèrent des travaux de synthèse, rédigés récemment et qui se proposent, le premier intitulé : Le social, le national et l'universel dans la littérature roumaine de poursuivre de point de vue applicatif, historique — culturel et littéraire, les rapports entre les trois concepts et le second, Le spécifique national de la littérature roumaine d'apporter de nouvelles contributions au vieux et toujours actuel problème de la différenciation de notre littérature, dans le contexte européen.

La première de ces recherches, — tout en relatant explicitement les relations qui existent entre les concepts en discussion — entreprend une incursion historique dans toute la littérature roumaine en commençant par le folklore et la littérature du moyen âge. On y analyse, dans toutes les époques, les rapports entre le national et l'universel et on y observe — en dernier lieu — que c'est le premier qui a toujours constitué le fondement du second et qu'à l'époque socialiste ce sont toujours les mêmes rapports qui sont réels, concrets et féconds.

Dans le dernier des études du volume, on remet en discussion un ancien problème de l'histoire littéraire — culturelle roumaine et à savoir celui du spécifique national pour suivre d'abord historiquement et ensuite de manière systématique.

On en détache, avec des exemplifications, des traits tels que : l'affirmation de l'originalité nationale, surtout au moment de son intégration à la recherche européenne, le militantisme des théories sur le spécifique national, ensuite une série d'autres aspects comme, par exemple, la contribution du folklore à la création du spécifique national, celle de la langue comme matériel de l'expression artistique, celle de l'art littéraire proprement dite comme réflexion des données géographiques, ethnographiques et historiques, sociales du peuple roumain sa conception de la vie, enfin on y accentue certains aspects de la méthode de création réaliste et classique.

On peut observer ensuite que ce qui constitue le spécifique de la littérature roumaine ne réside pas tant dans chacun de ces traits que surtout dans leurs coordinations unitaire, et on conclut qu'on ne peut pas obtenir une réelle différenciation spécifique par l'application du comparatisme — par l'étude comparée des différentes littératures nationales.

Il est donc superflu d'accentuer encore, l'importance de ce genre de préoccupation pour le moment culturel, littéraire, contemporain, interne et externe au même degré.

Elaborées durant la période d'entre les deux guerres mondiales, certaines de ces recherches enregistrent — naturellement — l'état d'alors de l'investigation concernant, d'abord, la bibliographie, mais — en estimant objectivement — les grandes lignes des problèmes spéciales et leurs solutions ne se sont guère modifiées ou usées. Bien au contraire, la citation ainsi que le retour même à certains de ces ouvrages, s'est répété bien des fois, dernièrement.

CUPRINSUL

Prezentare	5
I	
CONCEPTUL DE ARTĂ POPULARĂ	9
INTRODUCERE	
Obiectul, dificultățile și metoda cercetării	11
Conceptul de artă populară între conceptele înrudite	17
DESCRIEREA FENOMENULUI ARTISTIC POPULAR	
CA ELEMENT DEFINITORIU AL CONCEPTULUI	25
Caractere generale ale fenomenului artistic popular	27
Considerațiuni asupra conținutului artei populare : valori de fond și motive	32
Considerațiuni asupra formei în arta populară	44
Materialele artei populare	54
Clasificarea artei populare	59
Arta populară și ideea de stil	68
Arta populară și valoarea estetică	71
PROCESUL CREAȚIEI ARTISTICE POPULARE	
CA ELEMENT DEFINITORIU AL CONCEPTULUI	83
Factorii creației populare : numărul și semnificația lor	85
Unități sociale creatoare de artă populară	101
Condiția psihologică a creației populare	104
Desfășurarea procesului creator	118
Condiția economică a artei populare	121

CIRCULAȚIA CA ELEMENT DEFINITORIU AL CONCEPTULUI

Procesul circulației ca element definitoriu al conceptului	127
Circulația operei populare și culte	129
Obiectele circulației populare și originea lor	133
Desfășurarea procesului circulator	139
Concluzii finale : Valoarea definitorie a notelor expuse mai sus	148
Bibliografie	155
Aspecte ale artei populare sătești	163

II

Preocupările de teorie literară ale lui Al. Russo și bazele lor folclorice	203
Temeiul folcloric al povestirii lui Creangă : «Dănilă Prepeleac»	219
Zăcămintele folclorice în poezia noastră dintre cele două războaie mondiale	231
Social, național și universal în literatura română	287
Specificul național al literaturii române	299
Présentation	313

Lector : IORDAN DATCU
Tehnoredactor : VERDEȘ DUMITRU

*Apărut 1971. Hirtie tipar tip. A de 63 g/m².
Format 540×840/16. Coli ed. 18,36. Coli tipar 21.
A. nr. 5844/1970. C.Z. pentru bibliotecile mari și mici 859-09.*



Tiparul executat sub comanda nr. 418
la Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918”,
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97,
București,
Republica Socialistă România